PRAXIS

FILOZOFSKI DVOMJESEČNIK

πραξις

UMJETNOST U SVIJETU TEHNIKE — pišu D. Grlić, I. Focht, J. Hristić, V. Švacov, A. Šarčević, R. Supek i Z. Posavac ▲ PORTRETI I SITUACIJE — D. Pejović: John Dewey ▲ MISAO I ZBILJA — R. Supek: »Misterij« jedne šutnje ▲ DISKUSIJA — N. Popov: Marksizam i Nietzsche, Z. Pešić-Golubović: U čemu je smisao otuđenja ▲ PRIKAZI I BILJEŠKE — o knjigama i radovima A. Schaffa, I. Babića, H. Klagesa i E. Mendela ▲ FILOZOFSKI ŽIVOT — o kongresima, simpozijima, skupštinama ▲ KRONIKA — U povodu jednog intervjua; Suze sina razmetnoga ▲ ODJECI — »Praxis« ▲ IN MEMORIAM — V. Cvjetičanin: Georges Gurwich

2 · 1966

PRAXIS

FILOZOFSKI ČASOPIS

Članovi redakcije:
Branko Bošnjak, Danko Grlić, Milan Kangrga, Danilo Pejović, Gajo Petrović, Rudi Supek, Predrag Vranicki

Glavni i odgovorni urednici:
Danilo Pejović i Gajo Petrović

Sekretar redakcije:
Boris Kalin
Tehnički urednik:
Zlatko Posavac

Časopis PRAXIS izdaje HRVATSKO FILOZOFSKO DRUŠTVO, Zagreb. Izlazi u jugoslavenskom izdanju (na hrvatskosrpskom jeziku) i međunarodnom (na engleskom francuskom i njemačkom). Jugoslavensko izdanje izlazi dvomjesečno (početkom svakog neparnog mjeseca) od septembra 1964. godine. Međunarodno izdanje izlazi tromjesečno (u januaru, aprilu, julu i oktobru) od januara 1965. godine. Adresa redakcije: PRAXIS, Odsjek za filozofiju Filozofskog fakulteta, Zagreb, Đure Salaja b. b.

JUGOSLAVENSKO IZDANJE: **Pojedini primjerak stoji 5.— ND (500 starih dinara), u inozemstvu 0,8 dolara: redovna pretplata za 1966. godinu (6 brojeva) iznosi za biblioteke i ustanove 30.— ND (3000 starih dinara), a za pojedince 24.— ND (2.400 starih dinara; za inozemstvu 4 dolara.**

MEĐUNARODNO IZDANJE: **pojedini primjerak stoji 18.75.— ND (1875 starih dinara ili 1.50 dolara;** godišnja pretplata za 1966. godinu (4 broja) iznosi 62.50.— ND (6.250 starih dinara) za inozemstvo 5 dolara.

PRETPLATA SE UPLAĆUJE čekovnom uplatnicom na žiro-račun časopisa PRAXIS broj 301-8-86; iz inozemstva na isti broj računa s naznakom: PRAXIS, Zagreb Narodna banka Jugoslavije, SDK pri filijali 301. Na uplatnicu treba čitko napisati ime i adresu pretplatnika a na poledini godinu za koju se pretplata uplaćuje.

ZA INFORMACIJE I REKLAMACIJE u vezi s pretplatom i isporukom časopisa treba se obratiti na adresu: Administracija časopisa PRAXIS, Odsjek za filozofiju Filozofskog fakulteta, Zagreb, Đure Salaja b. b

Tisak jugoslavenskog izdanja: Tiskara i knjigoveznica »Joža Rožanković«, Sisak, telefon 2575. Distribucija: *Industrijski radnik*, novinsko-izdavačko poduzeće, Zagreb, Ilica 28, telefon 36187. Lektor i korektor: *Milivoj Pilja*. Nacrt korica: *Irislav Meštrović*

PRAXIS FILOZOFSKI ČASOPIS
JUGOSLAVENSKO IZDANJE
ZAGREB, MART — APRIL 1966. GODINA III BROJ 2

UMJETNOST U SVIJETU TEHNIKE

Danko Grlić / Čemu umjetnost 155
Ivan Focht / Umjetnička tehnika i tehnifikacija umjetnosti.. 167
Jovan Hristić / Svet tehnike i problemi moderne umetnosti.. 181
Vladan Švacov / Slika svijeta i moderna drama 191
Abdulah Šarčević / Umjetnost i konstruktivistički nihilizam 202
Rudi Supek / Izraz i tehnika 219
Zlatko Posavac / Identifikacija tehnike i umjetnosti 231

PORTRETI I SITUACIJE

Danilo Pejović / John Dewey 244

MISAO I ZBILJA

Rudi Supek / »Misterij« jedne šutnje 254

DISKUSIJA

Narcis Popov / Marksizam i Nietzsche 264
Zagorka Pešić - Golubović / U čemu je smisao otuđenja 268

PRIKÀZI I BILJEŠKE

Adam Schaff / Marxismus und das menschliche Individuum (Predrag Vranicki) 275
Ivan Babić / Odnos filozofije i znanosti u radovima jugoslavenskih marksista 1931 - 1941. (Danko Grlić) 280
Helmut Klages / Technischer Humanismus (Blaženka Lovrić) 282
Ernest Mandel / Traité d' économie marxiste (Rudi Supek) 284

FILOZOFSKI ŽIVOT

Boris Kalin / Simpozij »Socijalizam i etika« 287
Milan Kangrga / Jugoslavensko-čehoslovački simpozij »Marksizam i dijalektika« 288
Branko Bošnjak / Svjetske religije i komunizam 291
Boris Kalin / Godišnja skupština Hrvatskog filozofskog društva 292
Kratke informacije 295

KRONIKA

U povodu jednog intervjua 297
Suze sina razmetnoga 300
Nedjeljko Kujundžić / Dva časopisa — dva stila i dva pogleda na svijet 304

ODJECI

»Praxis« (Literárui Noviny, Praha) 308

IN MEMORIAM

Veljko Cvjetičanin / Georges Gurvitch 310

ČEMU UMJETNOST

Danko Grlić

Ima li naš razgovor na temu *Umjetnost u svijetu tehnike* uopće smisla? Ne živi li čitav svijet u »svijetu tehnike« i zašto baš umjetnosti pridavati u toj relaciji neki izuzetni položaj?

Čini se tako, da ispitivanje odnosa umjetnosti i tehnike ne može uopće doprijeti do bitne filozofske dimenzije ukoliko se ta relacija pokušava razmatrati kao svojevrsna i specifična, a ne kao neznatan, gotovo irelevantan dio temeljnijeg odnosa cjelokupnog suvremenog svijeta i tehnike. Doista je, naime, teško osporiti da tehnika u cjelini sve više daje takav pečat svemu onom kako živimo, da postaje dominantna ne samo unutar određenih materijalnih, političkih, ekonomskih ili ideoloških koordinata, već i unutar filozofskog pitanja *u ime čega i zašto* uopće živimo ovaj život. No općenito se smatra da umjetnička pitanja i pitanja o umjetnosti nisu pak posebno, određujuće i neposredno vezana uz pitanja tehnike. S pravom se tako tvrdi da npr. bitna uloga i mjesto umjetnosti, njene korjenite promjene, mnogobrojne metamorfoze i posvema nove umjetničke tendencije, ne izviru u osnovi iz novih tehničkih iznalazaka koji se mogu primijeniti na pojedine vrste umjetnosti, kao što su novi umjetnički materijali i iz njih proizašle nove tehničke mogućnosti realizacija. Sama tehnika, po sebi, objektivno — po tome mišljenju — zato niti esencijalno pospješuje niti sprečava razvoj umjetnosti. Tek posredno, pretvarajući čovjeka u ovom svijetu u čovjeka tehnike, ona mijenja i čitav njegov krug interesa, idejnih, znanstvenih ili političkih pitanja, materijalnih i duhovnih potreba, pa prema tome, na koncu, dakako, mijenja donekle i njegov odnos prema umjetničkom.

Pa ipak, ova posljednja relacija ima za suvremeni svijet posebno i fundamentalno značenje, jer tehnički vijek na umjetnost i umjetnost na tehnički vijek djeluju presudnije i s većim reperkusijama no što to izgleda po manifestaciji nekih vanjskih umjetničkih i tehničkih fenomena. Stoga smatram da tema *Umjetnost u svijetu tehnike* ima dublji smisao i opravdanje no što nam se to u prvi mah i može učiniti. U ovih nekoliko teza pokušat ću pokazati da umjetnost dobiva danas novu misiju u jednom svijetu što ga u njegovu totalitetu najpresudnije određuje tehnika, tehnički način mišljenja i djelovanja, u svijetu sudbinski predodređenom da bude jasan, racionalan, koristan ali i uniforman — no svijetu koji možda upravo zato uopće ne može više sebe konstituirati kao ljudski svijet bez umjetnosti.

1.

Umjetnik, ukoliko u biti svoga bića ono kako živi i zbog čega živi, živi u umjetnosti (a samo je tada doista umjetnik) uvijek je usamljenik, određen svojom vlastitošću, spreman na individualnu avanturu pa i progonstvo, moreplovac koji ne trpi bilo koga drugog za kormilom. Nonkonformista, dakle, po samom svom pozivu i biću on samim tim ipak ne može biti ni somnambulist, ni neodgovorni drekavac koji u kapricioznoj pozi stoji potpunoma izvan društva i samome sebi saopćava izljeve svoje mašte, ljubavi i čežnje. Često, međutim, smatramo da on u prvom planu ne može biti, i sebe kao umjetnik konstituirati, u odnosu na društvo, pa dakle i na suvremeno tehnificirano društvo i da u toj relaciji on ne može, na primjer, postati ni konformist ni nonkonformist, jer prividno nije uopće činilac koji je preokupiran društvenim već naprosto umjetničkim problemima. Prema tome, i samo u odnosu na umjetnost on bi mogao biti konzervativan ili revolucionaran, konformist koji proizvodi posuđenom, kurentnom manirom pomodarska djela što se traže ili nonkonformist koji mučno pronalazi vlastiti umjetnički put i oblik bez obzira na opću tendenciju razvoja ukusa svijeta koji ga okružuje. Umjetnik po onome što ga čini umjetnikom manifestirao bi se stoga prije svega u individualitetu i nekonvencionalnosti oblika svog stvaralaštva, a bilo kakav odnos tog stvaralaštva prema društvu, dakle umjetničkoj publici, bio bi posve neesencijalne prirode za valorizaciju njegova djela kao umjetničkog ili neumjetničkog.

Ova bi se teza mogla, međutim, konsekventno braniti samo u slučaju jednosmjernog odnosa, tj. pod pretpostavkom da se samo umjetnost i umjetnik odnosi manje ili više irelevantno prema društvenom mediju, ali da društvena sredina nema po sebi nikakve vitalne potrebe u odnosu na umjetnost. No upravo danas, više možda nego ikad, treba uporno naglašavati jednu naizgled banalnu istinu, kako je svijetu nasušno potrebna umjetnost baš zbog vlastite ispražnjenosti i oskudnosti koja je, među ostalim, rezultanta i jedne tehnificirane, standardizirane strukture života što ga živimo i u kojem, uza sav ubrzani tempo i mogućnost ekstenzivnog širenja svih takozvanih estetskih vrednota, jedan sivi, ukalupljeni, do u sitnice iskalkulirani dan sve više sliči drugome. Upravo je zato naš svijet potrebniji individualiteta, nekonvencionalnosti, nesvakidašnje zanesenosti, spontanosti, iskrene eruptivne snage i humanog revolta umjetnosti.

Kad kažemo da je svijet upravo danas »potrebniji umjetnosti« onda, dakako, prije svega mislimo na objektivnu a ne psihološkoindividualnu potrebu. Jer s umjetnošću je kao i s većinom drugih kulturnih dobara: ne želi je i za njom ne čezne onaj koji makar i površno nije osjetio njenu opojnu moć, ljepotu i veličinu. Takvih, nažalost, koji su spoznali njenu privlačnost i humanu misiju, u određenim primitivnim sredinama ima malo i tako nastaju oni poznati i svima dodijali circulusi vitiosusi oko kulture, koja nema potrošača — pa je treba stoga po robno novčanoj računici ukinuti — a nema potrošača upravo zato, jer joj kao kulturi nije omogućeno da ih postupno i uporno stvara i stvori. U tom smislu će, dakako, potrebe za umjetnošću i u našem vijeku biti možda minimalne i sve minimalnije. Ali riječ je o realnim potrebama bez obzira na to, koliko ih netko osjeća ili ne, štaviše o potrebama koje su upravo veće onda kad se ne osjećaju. Kad, dakle, govorimo o velikim potrebama za umjetnošću u ovom vijeku tehnike onda imamo u vidu one potrebe koje izviru iz objektivnih praznina, objektivnih hladnoća i učmalosti pa i objektivno primitivnog općekulturnog i antihumanističkog mentaliteta što ga stvara ova tehnološko specijalistička epoha. Svijet dakle treba sve više umjetnost bez obzira na to koliko se može pobrojati pojedinaca koji doista traže njene darove.

Odnos je, dakle, u umjetnosti uvijek recipročan: ako se čak i pretpostavi da umjetnost ne treba svijet i publiku, ipak svijet treba umjetnika. U tom smislu svijet ne može biti za umjetnika i za umjetnost samo *objekt* (koji će odbaciti ili prihvatiti) već je također i *subjekt* koji stvoren jednom od umjetnosti i sam stvara potrebu, milieu, prostor za izrastanje i kretanje umjetničkog, pa se pozitivno ili negativno ali uvijek *nekako* prema njemu i odnosi. Stoga se i ne može više pitanje konvencionalnosti ili nekonvencionalnosti, konzervativizma ili revolucionarnosti suvremenog ili tradicionalnog, humanosti ili nehumanosti pa i vrijednosti ili bezvrijednosti umjetnosti odnositi *samo* na ono po sebi umjetničko kao umjetničko, već se bitno i nužno postavlja i u onom odnosu što ga umjetnik ima prema takozvanom neumjetničkom svijetu. Drugim riječima, umjetnik je kao umjetnik možda doista odgovoran samo pred svojom umjetničkom formom, pred vlastitim, autentičnim, nepatvorenim umjetničkim izrazom, ali je ta forma danas toliko potrebna svijetu kako bi ostao ljudski svijet, da je umjetnik posredno odgovoran i pred tim svijetom i u odnosu na njega može dobiti svoju vrijednost ili bezvrijednost i kao čovjek i kao umjetnik. Upravo zato, bilo kakav progon, zlostavljanje, idejno ili fizičko mučenje čovjeka, njegovo ukalupljivanje ili duhovno sakaćenje, pretvaranje čovjeka u stroj, beskrvni nadindividualni automat za izvršenje nekih drugih, općih svrha, umjetnik na neki način ne samo da najintimnije proživljava kao vlastitu bol i patnju, već i iskušava kao progon same umjetnosti. I obratno: svijet sve više spoznaje i iskušava putem umjetnika svoju vlastitu ljudsku savjest i svoju samoću, prazninu i ponor, težeći za umjetnošću kao za jednom od posljednjih obrana smisla svog vlastitog humaniteta.

2.

U vrijeme sve potpunijeg prevladavanja tehničke strukture života i djelovanja, često se pitanje novog oblika, manire, takozvane tehnike umjetnosti stavlja u prvi plan, gotovo kao pitanje koje se za suvremenog umjetnika postavlja u radikalnoj alternativi: biti ili ne biti umjetnik. Tehnika, uza sve svoje nesumnjive prednosti i reperkusije u praktičnom životu — koje bi bilo smiješno negirati ili čak ironizirati — nosi često sa sobom, ukoliko je shvatimo kao posebični, samoj sebi dovoljni cilj svih ljudskih napora, određeni osjećaj rezignacije, bespomoćnosti da se izmijeni nešto bitno i da uopće postoji neki temeljniji smisao zbog kojeg bi trebalo staviti u pitanje ovaj navodni ljudski životni besmisao. Jer sama na takvoj tehničkoj strukturi zasnovana psihologija, a osobito — kao zadnja mudrost — psihoanaliza i psihoterapija — koja nije slučajno tako raširena baš u Americi — pokazuju navodno nesumnjivo da se tzv. problem umjetnosti raspada kao pseudoproblem sam od sebe: ako se doista puno, poslovno, realno živi onda i ne nalazimo vremena da zamišljamo neki drugi iluzorni život umjetničkog, pa sam život po toj logici ukida potrebu za umjetnošću: ako s interesom, uživljavanjem i uspjehom izrađujemo neke stvarne predmete, ako naiđemo na posao koji nas oduševljava, ženu koja nas zadovoljava, umjetnost postaje suvišna. Čovjek tehničkog vijeka tješi se tako punim životom — iako ga upravo on najsiromašnije proživljava — i živi u iluziji da mu nikakva iluzija zapravo i nije potrebna. No kako to da je čovjek sve više zadovoljan s tako bezvrijednim samoobmanama, kako to da je i kao čovjek i kao umjetnik postao zapravo toliko skroman da se kao potencijalni doživljavalac smiruje standardiziranim malograđanskim, pretilim vegetiranjem bez umjetnosti, a kao stvaralac sitnim varijantama na temu formalno novih oblika, koji ne govore ništa bitno o kritičnom i sumornom položaju čovjeka danas?

Možda upravo tehnički giganti koji rastu pred našim očima i u čijem sjaju zaslijepljeni stojimo, čine često puta čovjeka unutar jednog dobro uhodanog mehanizma, koji djeluje neovisno o njemu tako sitnim, skromnim, bojažljivim, zamagljuju mu njegovu vlastitu gigantsku, kozmičku snagu i čovjek koji put, povlačeći se u sjenu sporednog, osjeća da se ono što može učiniti svodi zapravo na nešto akcidentalno, na samo traženje novih različitih oblika, na diferenciranost načina iživljavanja, na »originalne« verbalne ekscese ili varijante putova u nešto što je unaprijed sudbinski predodređeno. To veliko nezaobilazno Nešto nikad i nigdje ne mogu više promijeniti sve te smiješne i pomalo romantične da ne kažemo abnormalne pobune protiv proračunatog konstruktivizma tehnike u ime neuračunljivog[1] čovjekova individualiteta. Koji put — ne svagda i ne u svim umjetnostima — formalno traženje samo novih oblika u umjetnosti rezultanta je upravo takve gvozdeno determinirane opće socijalne i duhovne situacije ovog stoljeća.

Ali pitanje slobodnog, niotkoga nametnutog odnosa prema formi, maniri, tehnici umjetničkog imalo je sigurno tokom historije umjetnosti različita značenja. Pitanje je — koje je, dakako, još danas otvoreno i na koje je doista teško dati bilo kakav apodiktički odgovor — nisu li na primjer neki suvremeni oblici beskrajnog ponavljanja apstrakcije u slikarstvu, dodekafonije u muzici, antidrame u dramaturgiji ili raznih morbidnih čuda što ih gledamo, slušamo ili čitamo, ponekad i veo iza kojeg se skriva rezignacija ili nemoć da se izrazi nešto suvremeno i istinski potresno, nešto duboko, u temelju novo, naprosto nešto što i po mjeri našeg vijeka ostaje bitno ljudski, dakle i umjetnički relevantno. Jer, beskompromisni borci za avangardne forme pretvaraju se kadikad vrlo brzo u mediokritete bez vlastitosti, u plagijatore ili naprosto obične konformističke liferante za tržište koji su jednom za svagda »riješili« sve ozbiljnije probleme i koji na lovorikama tog formalnog rješenja, što lančanom reakcijom u sebi uključuje do u beskraj sva buduća rješenja, neuznemireno preživaju, praveći sprdnju iz samih sebe i umjetnosti na opće veselje i aplauz jedne amorfne mase bezličnih umjetničkih stručnjaka i sivih kreatura ovog našeg stručno-bezličnog vijeka. U takvoj se atmosferi redovno *sredstva* izražavanja (u kojima se naime može iskazati i ono neumjetničko) potpunoma identificiraju sa samim umjetničkim.

Nema, međutim, nikakve sumnje da je ponekad traženjem novog oblika učinjeno izvanredno mnogo za revolucioniranje čitave misije i smisla umjetnosti, pa su krčitelji novih putova, smjeli vizionari novih slobodnih formi, borci za suvremen izraz bili doista kadikad ujedno i neimari humanijeg, bogatijeg, vredni-

---

1) Po toj logici je, naime, čovjek s kojim se ne može računati, ali koji možda i ne da da se s njime računa, kalkulira — jezik koji puta izvanredno i cinički pokazuje smisao određenih termina — postao danas doista ne-u-računljiv, to jest lud.

jeg života umjetničkog. Ali se paradoksalno taj proces vrlo često, kao što smo i rekli, pretvara u svoju suprotnost: nova sredstva, nova forma, njeno traženje i iznalaženje značili su i bojazan i bježanje pred istinski novim putovima humaniteta, prikrivanje — bukom oko neviđeno, senzacionalno novih oblika — jednog konformizma, formalno rješenje da bi se izbjegao odgovor na sadržajna pitanja. Kako objasniti tu dvostrukost, taj paradoks, tu protivurječnost i divergentnost između istinski i prividno avangardnih umjetničkih stremljenja u onih koji teže za novim oblicima ispoljavanja umjetničkog?

Prije svega, čini se, da je ne samo teško, nego zapravo i nemoguće potpunoma odijeliti odnos prema istinski umjetnički novim formalnim kvalitetama od odnosa prema sadržajnim, zbiljskim, realnim dometima, stvarnom smislu, zadacima i vrijednostima umjetničkog fenomena u cjelini. Jer često živimo u zabludi da su pojedini umjetnički pokreti novog stvaralaštva značili samo nov način, nov oblik slikanja, pjesnikovanja ili muziciranja i upravo zato takve pokrete olako i pogrešno identificiramo s nekim tendencijama koje doista znače samo nova sredstva bez *umjetničkog* htijenja i sadržaja. Iz takvih krivih premisa izvlačimo onda zaključke per analogiam, opravdavajući sve novo, jer — konačno — ni tada novi oblici nisu bili prihvaćeni i poznati i tek su danas dobili pravo građanstva. Ali impresionizam na primjer — to je manje više danas jasno — nikako nije u jednom nadasve ružnom vijeku i protiv njegova ukusa značio samo novu tehniku slikanja. No nisu u likovnu umjetnost njime ni uneseni samo takozvani novi vanjski (to jest za umjetničko u umjetnosti irelevantni) sadržaji, kao što je na primjer pejsaž ili slično. To je bio novi cjeloviti stil umjetničkog života, traženje i nalaženje jednog njegovog novog smisla što ima svoje duboke i stoga često neprimjetne korijene u raznim manifestacijama i nasuprot raznim izopačenostima i utabanosti putova tadašnjeg života uopće. Ali zašto baš istinsko traženje novog izraza u umjetnosti znači tako često ujedno i težnju za promjenom smisla pa i same vrijednosti umjetničke poruke uopće, nasuprot snobovskom, pomodarskom, tj. prividnom traženju koje nagomilavanjem formalno novog zabrtvljuje putove umjetnosti, a kadikad i prlja sam toliko čist poziv umjetnika?

Odgovor na ovo pitanje mogao bi se potražiti u sferi same ontičke strukture umjetničkog. Upravo je, naime, u autentičnoj umjetnosti ili preciznije u umjetničkom objektu potpuno irealno dijeliti formalne od takozvanih sadržajnih elemenata — ukoliko je naime doista riječ o umjetnički relevantnim formama i umjetnički relevantnim sadržajima. Jer upravo je u umjetničkim objektima — kako je tačno ustvrdio i H. Focillon — dostignut najveći stupanj sjedinjavanja formi i sadržaja, dok u drugim, neumjetničkim oblicima postoji između njih stanovita razlika, stanovita unutarnja napetost koja sprečava punoću prožimanja i koja onemogućuje da stvari kao prirodne stvari nose u sebi autentičnu jedinstvenost i neponovljivost umjetničkog djela. Zato i promjena takozvane forme koja je doista poduzeta iz umjetničkih pobuda, dakle ne iz umjetnosti stranih, vanjskih uzroka, znači ujedno vrlo često revolucioniranje same misije, samog sadržaja i uopće umjetničkog smisla. To su na primjer nesumnjivo — barem u prvim počecima — bili i apstraktni slikari, koji revoltirano i u borbi za čistoću likovnog nisu više htjeli dozvoliti da ih sputaju i predodređuju neki prirodni, nelikovni, figurativni predmeti, i dodekafonijski i drugi muzičari što su razbijali raznježenost, raspjevanost i lažnu harmonijsku usklađenost ustajalih tonalnih putova. To su također i dramatičari poput Becketta ili Jonesca što su u ime potresnog slikanja jednog svijeta u raspadanju i unutarnjeg pakla ljudskog na bespuću ovog našeg vijeka, detronizirali tradicionalno građenu fabulu i likove kao i romanopisci i pjesnici što su, u ime neposrednog iznošenja na vidjelo svih najtamnijih strasti i muka čovjekovih na rubu suvremenog besmisla i ludila, prezreli sva dosadašnja pravila i okove umjetnički pisane riječi takozvane lijepe književnosti. I nitko razuman doista ne može osporiti da su eksperimentiranja s novim materijalima i nove bogate skale suvremenog izraza vrlo često svojom raznovrsnošću, lucidnom kombinatorikom i otvaranjem mogućnosti većeg i slobodnijeg izbora, proširile dijapazon umjetničkih kreacija i da su odbacivši u staro gvožđe kanone koji su sputavali puni razvoj mašte i misli — stvorile nov suvremeni medij za nepatvoreno i nesmetano ispoljavanje umjetničkog. A tko je slijep i gluh za takve neimare za njihov nesimulirani prkos i smione prodore, tko negira sve umjetničko u njih samo zato jer ne slikaju i ne pišu onako kako se to nekad činilo — taj ne samo da ne osjeća bilo našeg vremena grozničavog traženja, već više ne osjeća, iz slijepe, ograničene, konzervativne mržnje prema svemu novom ni nemirno bilo samog umjetničkog u suvremenoj umjetnosti. Ali svježina i zanos takvih avangardnih umjetnika često se bolno kompromitirala u konformizmu i prilagodljivosti njihovih nasljednika i imitatora što su, prihvaćajući bez pogovora samo neke tuđe, vanjske elemente promijenjene forme i kanonizirajući te nove oblike, izgubili — povodeći se za općim duhom — svoju vlastitost i samim tim bilo kakvu vrijednost svojih ekshibicionističkih realizacija. A oko njih — jer prosječnost nikad nije usamljena — već decenijama oblijeće čitava jedna vojska spasa kritičara, »Schöngeista«, esteta i superiornih arbitara, koji — kako im se ne bi reklo da su nemoderni i nedozreli za shvaćanje suvremenog — pjevaju tim posvećenim profetima dozlaboga dosadne i uvijek iste ditirambe.

Vrijeme epohalnog uspjeha tehnike, ovo naše tehničko vrijeme koje postaje sve više tehničkim, pod određenim uvjetima postaje i vrijeme beskrajno široke potencijalne rasprostranjenosti umjetnosti, ali istovremeno i vrijeme umora, rezignacije, potpune nezainteresiranosti za umjetničko. Milijune kopija izvanredno vrijednih slika najvećih čarobnjaka boja, što vise nalijepljeni kao ulični plakati, reklamni panoi ili etikete na bocama i limenkama, zatim fotografija, radio, magnetofon, televizija kao nevjerojatno proširena sredstva komunikacije koja mogu poslužiti i saopćavanju umjetničkog, učinila su u neku ruku da je umjetnost prestala biti nesvakodnevni događaj, studiozno postavljen muzejski predmet, svečana koncertna dvorana, svjetlost likovnih galerija, patos i atmosfera teatarske predstave ili uopće posao nekolicine umjetničkih zanesenjaka ili suptilnih estetskih arbitara i sladokusaca. I nije samo romantički plačljivo i zastarjelo već i potpuno irealno tugovati za prošlim vremenima hermetičke zatvorenosti i pompozne izoliranosti tzv. velike umjetnosti. Uostalom, nitko doista racionalan i human ne može navesti bilo koji ozbiljniji argument protiv suvremene ekstenzivnosti umjetničkog. Nema nikakve sumnje da na primjer likovno oblikovanje predmeta svakodnevne upotrebe, da je sve ono što se inače nesretno zove primijenjena umjetnost, od izvanrednog i pozitivnog značenja za širenje vizuelne kulture i uopće humanizacije života pa i nastojanja koja su u tom pogledu na primjer kod nas tek u početku treba sigurno podržati. Ali bitno je za umjetnost da, u pokušaju takozvane humanizacije svijeta i stvari, samu sebe ne dehumanizira i ne postvari. Umjetnost treba da svlada i što je moguće dublje prodre u ono tehničko, ali recipročan je proces besmislen jer to tehničko ostaje efemerno i ne može nikad postati sukus umjetnosti, nešto što daje smisao samoj biti njenog bića.

Ušavši demokratski široko u čitav život, u gotovo svaku kuću, svaki predmet, umjetnost je, međutim, ponekad postala kao umjetnost, gotovo i neprimjetno, naprosto nešto sporedno, puki instrument ovog svijeta i ove civilizacije i prilagodila mu se gotovo bez pogovora. Ali baš tako ona se ujedno našla pred opasnošću da onom neumjetničkom pruži mogućnost da je kao vlastitost i posebičnost potpunoma potisne, ograniči, degradira, osumnjiči, učini smiješnom pa i do konca negira. Čim je dozvolila da je gurnu u sjenu sporednog, banalne dokolice, na periferiju smisla, izgubila je svaki smisao uopće, postala je pseudoumjetnost. I zato živimo u najčudnijem paradoksu našeg vijeka: umjetnost, koja bi trebala da je posvuda, da je stalno kao pozadinu osjećamo, gledamo, slušamo, da je kao dekoracija, umjetnički oblikovani predmet svakodnevne upotrebe, ulični mikrofon ili stambena prostorija u određenoj mjeri prisutna i kad radimo i kad se odmaramo, kad se vozimo ili šećemo, kad jedemo, ljubimo ili meditiramo, odjednom kao umjetnost nestaje: Izložbe su pune samo kad snobovi dođu na otvaranje, kazališta već kod reprize odgađaju predstave zbog pomanjkanja publike, koncertne dvorane redovno su prazne, knjige i časopisi štampaju se u nesrazmjerno maloj tiraži da bi našli vječni počinak u pretrpanim skladištima. I ne može se tvrditi da razlozi za tu nezainteresiranost leže *samo* u našem svijetu koji se stalno nekamo toliko žuri i bježi da u njemu npr. sve više čitaju još možda samo djeca ili đaci obaveznu školsku lektiru. Uzroke takvog stanja treba potražiti i u samoj umjetnosti koja je dozvolila da je bace na sporedni kolosijek, u pozadinu. Jer umjetnost, ako zbiljski želi ostati umjetnost, doista ne može biti nešto usputno, nešto što se može naći pri ruci, nešto samo dražesno ili umirujuće, bonvivansko, nešto čiji nam lijep oblik postaje naprosto ugodan, ali nas ne preokupira u totalitetu i u fascinantnosti cjelovitog i nedjeljivog umjetničkog doživljaja. Umjetnost tako nije i ne može biti ni lijepo ukrašavanje po sebi ružnih predmeta (kao što je na primjer bio, čini mi se, u bitnom ornament u secesiji). Ona je takav totalitet što ne treba parcijalnog, već punog, čitavog čovjeka i kao stvaraoca i kao doživljavaoca umjetničkog.

No umjetnost je u ovom našem vijeku upravo s ambicijom da djeluje makar i kao privjesak, to jest parcijalno na sve, na čitav standardizirani tok života postala ponekad i sama standardizirana i banalna. U zdravoj, i u našem vijeku toliko potrebnoj tendenciji i želji da ne djeluje samo na poznavaoce, profinjene blijede estete, takozvane ljude od najvišeg ukusa, aristokrate duha, već na mase, na svakog, postala je masovna i svačija, opća, standardizirana a upravo zato i ničija. I laskajući tako ukusu vijeka, pokazala se uskoro samom tom vijeku ili barem onom njegovom »najrealnijem«, najsuvremenijem dijelu — »ozbiljnim« ljudima što se brinu za njegov (a ponekad usput i vlastiti) probitak, biznismenima, inženjerima duša, politikantima, malograđanima, svim tim stupovima društva — zapravo nepotrebnom.

Jer, stroj i tehnički iznalasci vredniji su od umjetničke slike stroja koja je zasnovana na istom principu, mašina koja proizvodi robu od morbidne, umjetnički oblikovane nefunkcionalne mašine, upotrebljivo gvožđe od zgužvanog i neupotrebljivog. I kad se ateljeri ili likovne galerije pretvaraju u inženjerske, zavarivačke ili vodoinstalaterske radionice, onda se postavlja logično pitanje da li ima ikakvog razloga vjerovati da iz takvog ambijenta i takvog inženjersko-tehničkog nastojanja može proizići nešto što ima smisla a da istovremeno ne služi ničem korisnom. Zasnovana u samoj dimenziji funkcionalnosti i korisnosti vijeka tehnike, umjetnost se tom vijeku učinila doista tehnički efemernom, nečim što na njegovoj vlastitoj periferiji i u njegovom znaku i sjeni bijedno bitiše i sve više kopa sebi vlastiti grob. Ako je, naime, tehnika metafizička bit svijeta u kojem živimo, upravo je onda sama tehnificirana umjetnost zapravo njegov balast, nepotrebna izraslina, parazit, pa se — imajući u svojem temelju samo pragmatički smisao, a stoga i prilagodljivost tehnici — svojom realnom neupotrebljivošću pokazuje ubrzo kao contradictio in adiecto. Jer ako je korist osnovna vrijednost i smisao života, onda je umjetnost koja teži da je dostigne, a to nikad kao umjetnost ne može postići, zaista bespredmetna.

U borbi za bilo kakvu vlastitu egzistenciju potražila je ta umjetnost ili tačnije pseudoumjetnost ponekad spas u morbidnosti i lakrdiji, jer je živjela u iluziji da bi još mogla korisno poslužiti za uveseljavanje, kao bliještavo iznenađenje, šokiranje. I upravo je tako morbidnost postala njeno zadnje oružje u jalovoj borbi za bilo kakav koristonosni opstanak, da makar svojom egzistencijom zabavi bonvivana, nasmije primitivca, malo uljepša, iznenadi, probudi zaspalog, nezainteresiranog poslovnog čovjeka i da mu malo razbije ovu sivu svakidašnjicu. Zato pišti, viče, miriše, zvoni, pravi izbezumljene grimase, lupa glasovire, gađa iz strojeva za bojenje, škripi i stenje ili razveseljava slušaoce na koncertima svojom totalnom šutnjom. Ali pažnju koju je tu i tamo na sebe tako privukla, tragično je platila cijenom svoje vlastitosti i punim raspadanjem svog unutarnjeg humanog smisla. Obraćajući se jednom praznom, bitno neemocionalnom, surovom svijetu željnom senzacija, postala je i sama kadikad prazna, hladna, ahumana, senzacionalistička, plitka, neozbiljna, parcijalna u svom vječnom isticanju nečeg tehnički novog i neviđenog.

Kazat će nam netko: ovdje nema određenog, jasno izraženog stava: tu se od vremena do vremena i brani ali i žestoko napada moderna umjetnost. Takvom bi imaginarnom kritičaru odgovorio vrlo jednostavno: ovdje se ne čini ni jedno ni drugo, već se samo danas — kao što je to uvijek bilo potrebno činiti — pokušava lučiti umjetnost od lažne umjetnosti. Možda nas je doista kritička svijest tokom historije riješila pseudoumjetničke prošlosti: suvremena produkcija koja raste pred našim očima nije još prošla kroz to kritičko sito i zato se ponekad čudimo odakle upravo danas izviru te beskrajne procesije umjetnika. No u tom čuđenju kadikad zaboravljamo — na to sam htio naročito upozoriti — da je baš moderno masovno stvaralaštvo u svojoj biti zasnovano u velikom postotku na onom pseudoumjetničkom, da je postalo kič. Jer zapravo kič i nije drugo nego pomirenje sa stvarima i pojavama onakvim kakve one naprosto jesu, pasivno, adekvatno prihvaćanje i odražavanje svih općekulturnih ili prirodnih fenomena. U tom je smislu isto tako kič slikanje zapada sunca onako kako ono doista u prirodi postoji kao i malograđansko povođenje za tzv. općim duhom, općom strujom tog toliko općeg i nepersonalnog tehničkog vijeka. Ako umjetnik — koji je kao istinski umjetnik uvijek revoltiran u odnosu na puko postojanje i koji — kao što je jednom tačno rekao Camus — daje ćušku realnom postojanju — nema iz svoje vlastitosti što kazati svijetu, nego je samo njegov refleks, njegov izdanak, njegov odraz i izraz onda on doista mora kao umjetnik umrijeti, postati prodavalac traženih roba, kvaziumjetnik ili snob koji ide niz dlaku svemu modernom i koji svoju stvarnu pomirljivost i umjetnički oportunizam tako često skriva iza navodnih velikih revolucionarnih novosti na planu tehničkog. Umjetnost — kao što smo rekli — uvijek u sebi nosi elemente revolucionarnosti, ali danas je ponekad teško lučiti revolucionarnost od perfidne igre s revolucionarnošću, od deklaracije o buntu i nepomirljivosti. Upravo je zato modernoj umjetnosti lakše da sakrije svoj konformizam, pa često blefira s velikom revoltiranom, nekonvencionalnom umjetnošću tamo gdje je riječ o običnom mirnom ljepuškasto-dražesnom kiču. A bolje je da smo bez ikakve umjetnosti nego da nas uljuljava i umiruje takva pseudoumjetnost.

Pa ipak, upravo danas nema nikakve realne potrebe za besperspektivnim pesimizmom kao što je i svaki pokušaj optimističkog lakiranja naše situacije s one strane istinski umjetničkih potreba ovog trenutka. Jer umjetnost doista ne može nestati u ovom našem vijeku, kao što nije nestao ni čovjek, gažen, ponižavan, drobljen, miješan i ukalupljivan u amorfnu, nadindividualnu smjesu, čovjek masakriran toliko u svojoj ljudskosti, ali čovjek iz čije razapetosti i muka uvijek iznova začuđujuće izbijaju nove klice humaniteta. I upravo u tom svom osnovnom identitetu s bitno i intimno ljudskim i u toj svojoj misiji da pokaže svo bogatstvo, dubinu, ljepotu i vrijednost čovjekovu, sve njegove mračne patnje, opojne i sumorne tišine, sjetne ljubavi, bojazni i prkosne radosti, danas umjetnost mora da doživi — a sve više i doživljava — odlučniju, korjenitiju renesansu nego što ju je doživjela bilo kada u historiji. Renesansu bez velikih riječi i buke, tihu renesansu povratka toliko uništavanom i nikad uništenom ljudskom individualnom intimitetu. Jer u jednom vremenu u kojem često baš pod utjecajem onog tehničkog sve više svi govore, pišu, rade ili čak misle isto, upravo i samo iz tog intimiteta izbija iskra originalnosti i vlastitosti. Umjetnost tako rehabilitira ljudsku personalnost i osvješćuje čovjeka u njegovom elementarnom pravu da može još sam, kao samosvjesno biće i u ovom vremenu kazati još nešto vlastito svijetu koji živi u znaku općeprihvaćenih, apstraktnih formula i onih standarda i normi koji su mu neophodni kako bi sav, poput mašine, što bolje, efikasnije, brže, bez trenja, funkcionirao. Može zvučiti paradoksalno, nerealno i nehistorijski, romantično i pretenciozno, ali u tom smislu ipak čitava dosadašnja umjetnost, od prvih pećinskih slikarija do suvremenih realizacija, nema tako presudnu, tako fundamentalnu ulogu kao što je dobiva u ovom trenutku.

Povratak umjetnosti mora se stoga, a ta je potreba u ovom vijeku tehničke civilizacije očiglednija nego ikad, zbiti ponovno s onu stranu nekih formalnih novosti, na planu vraćanja u humanu vlastitost umjetničkog, s onu stranu bilo kakvog povođenja za tehničkim, ideološkim ili drugim općim zahtjevima što ih više nego ikad svi — primjetno ili neprimjetno, u vidu direktnog terora novca, ili prijateljskog ideološkog uvjeravanja — stavljaju danas na umjetnost da bi je ponizili, prezreli i odbacili. Istinski povratak umjetnosti i njenom dostojanstvu može se zbiti samo onda ako ova naša tehnička civilizacija i ovaj svijet prestanu u raznim varijantama uvijek iznova razmetljivo govoriti kakva treba ili čak mora da bude umjetnost, i prestanu da joj propisuju zadaće, granice i pravce kretanja, već ako i umjetnost, snagom i entuzijazmom svoje humane misije, progovori kakav treba i mora da bude naš ljudski svijet ako još uopće želi da ostane ljudski.

UMJETNIČKA TEHNIKA I TEHNIFIKACIJA UMJETNOSTI

Ivan Focht

1.

Čim se mašina pojavila, počeli su se estetičari pitati da li je ona lijepa i da li će postajati ljepša, ali i šta će uz njeno rasprostiranje biti sa umjetnošću. Još osamdesetih godina prošlog stoljeća Ruskin i Sully-Prudhomme slutili su samo najgore što se tiče budućnosti umjetnosti u tehničko doba i smatrali da je bez ikakve sumnje jedrenjak ljepši od parobroda, a njima nasuprot Guyau se toliko ushićivao lirizmom novopronađenih lokomotiva, parobroda i vatrenih oružja, da to nama danas mora izgledati smiješno. No nas svakako prvenstveno interesira samo jedan aspekt njihove diskusije: ne toliko da li su mašine lijepe ili da li iz dana u dan postaju ljepše, nego da li duh gonjen potrebom da ih neprestano umnožava i usavršava jednog dana neće ugroziti umjetnost, bilo u njezinoj egzistenciji, bilo u kulturno-povijesnoj misiji, bilo u kvalitetu. Ostavit ćemo dakle po strani problematiku industrijske estetike i pitanje šta jednu mašinu može učiniti ili čini lijepom. Ovaj niz problema, mada po sebi interesantan (osobito za one koji se spremaju da nabave automobil), ipak je uži i specijalniji. Mi ćemo izvući samo jedno pitanje: kako atmosfera našeg tehničkog doba djeluje na umjetnost? Da li sveopća industrijalizacija stvara takvu duhovnu klimu u kojoj umjetnost ne može opstati ili čak postaje nepotrebna?

2.

Problem industrijalizirane umjetnosti treba izdvojiti kao poseban problem. Naime, postavlja se pitanje da li one aktivnosti koje neki autori, poput Sedlmayra, ubrajaju u modernu umjetnost, one koje podliježu serijskoj proizvodnji i ulaze u industriju užitaka i izazivanja vještačkih potreba i zadovoljavanja »gladi masa« za »duševnom hranom«, da li dakle taj fenomen treba uopće razmatrati pod nazivom »umjetnosti«? Mislim da umjetnost koju je tehnokratija uspjela u sebe integrirati uopće nije *umjetnost* i prema tome ne može postati predmet razmatranja pod ovim skupnim nadnaslovom oko koga smo se ove godine okupili. Moderna umjetnost nije podlegla tehnokratiji, industrijalizaciji, nije se otuđila od svoje biti. Naprotiv, ona je uz filozofiju danas ona ljudska djelatnost koja upravo ovoj općoj tendenciji pruža najveći otpor. To je, naime, jedino prava umjetnost i ona u naše vrijeme nije ni kvantitativno ni kvalitativno znatno manje zastupljena nego u bilo koje drugo; uvijek je umjetnika bilo tako strašno malo, dvojica-trojica u svakoj umjetničkoj vrsti.

3.

Ono što sam pod ovim skupnim naslovom pronašao da nije sociološka tema, a složit ćete se sa mnom da toga preostaje malo, pokušao sam izvući i izložiti kao problem. Bila je tu i tema o otporu moderne umjetnosti prema otuđenoj i postvarenoj stvarnosti, tema jako široka: groteske i parodije na svu ozbiljnost i uozbiljenost modernog društva i njegovog »racionaliteta«: Strawinsky, Klee, Kandinsky, Kafka, Chaplin, Beckett; Gottfried Benn i »Neue Sachlichkeit«; Brecht i »otuđivanje od otuđenog«. Bio je tu, stajao je tu i čitav opus Hermanna Hessea i Pära Lagerkvista—kao pokušaj da se humanistička prošlost suprotstavi današnjici. Bile su tu, stajale su tu, uporno kao slike što vise nad suprotnim zidom našeg uzglavlja, svako jutro iznova — opomene, male opomene da iz dana u dan sve više gubimo svoje biće. Sve je to radila i radi i danas moderna umjetnost. Pa ipak, učinilo mi se da je i to sociološka tema. (Uzgred rečeno, sociolozi nam oduzimaju sve više materijala za istraživanje, vjerojatno u znak potvrde Engelsove prognoze da će pozitivne nauke upiti u sebe svu filozofijsku građu). Tako, kad su već područja i predmeti parcelirani, da vidimo što se u ovom kovitlacu za filozofiju još može naći.

Kako je Engels utvrdio da za filozofiju preostaje još samo da se bavi »najopćijim zakonima kretanja«, zapitajmo se u kojem se pravcu moderna umjetnost »najopćije kreće«. Ali opet ne s obzirom na društvena kretanja. Jer, to je već apsorbirala pozitivna znanost. (A antropologija je mala doskočica filozofa da od pozitivnih znanosti sačuva ono što je i za njega interesantno).

Mislim da su ovo oni najbitniji faktori koji svakog danog povijesnog časa određuju karakter i fizionomiju jedne umjetnosti:

1) Duhovni stav čovjeka određenog vijeka;
2) Mogućnosti čovjeka određenog vijeka;
3) Razvoj stilova i umjetničke tehnike;
4) Razvoj pojma o umjetnosti.

Primijetit ćemo da se prvim i drugim momentom prvenstveno bave sociologija, antropologija i historija kulture, trećim historija umjetnosti, a četvrtim filozofija.

Ovi faktori ne uvjetuju jedan drugog, nego svaki sa svoje strane samo parcijalno unosi po jednu crtu u cjelokupnu sliku umjetnosti određene epohe. Nema nikakvog zakonitog odnosa između attitudâ čovjeka jednog vremena i njegovih realnih mogućnosti (odnosno moći), kao ni između razvoja stilova i razvoja pojma umjetnosti, a još manje između stava društva i stila njegove epohe, ili pak mogućnosti tog društva i razvoja pojma o umjetnosti. Ako se složimo s onim Marxovim da je čovječanstvo sebi uvijek postavljalo samo one zadatke koje je realno moglo riješiti, to ne treba primijeniti na ovaj slučaj, jer ovdje se ne radi o zadacima, nego o stavovima. Isto tako unutarnja logika kojom iz jednog stila proistječe drugi, ni najmanje ne utječe na promjenu pojma o umjetnosti, jer se čitav niz veoma različitih stilova može uklopiti u jedan i isti pojam umjetnosti. Stil zato ne može biti ni antropologijska, ni filozofijska kategorija. S druge strane, pojam umjetnosti ne može ni obratno utjecati na izmjenu stila, budući da svaki stil artistički i formalno-tehnički proizlazi samo iz njemu prethodnog. »Razlog za nastanak jedne umjetnosti može biti samo druga umjetnost«, kaže opravdano Gehlen. Pojam o umjetnosti nije nadgradnja jednog vladajućeg stila, nego konsenkvencija iz sistema načina mišljenja i filozofije određene epohe.

Sve ove četiri linije su u historiji autonomne, bez direktnih međusobnih determiniranja, pa ipak u svojim pojedinim tačkama i fazama pokazuju jednu frapantnu korespondenciju, kao da njima vlada prestabilirana harmonija. Stav čovjeka određenog doba *odgovara* njegovim mogućnostima, autonomni razvoj stilova dovodi do onih modusa koji u svakoj pojedinoj fazi odgovaraju i konkretnom karakteru tadašnjeg društva, u dani pojam umjetnosti uklapaju se samo oni stilovi koji su se pojavili za vrijeme dok je (ali ne zbog toga što je) taj pojam vladao, pojam o umjetnosti korespondira stavu društva prema svijetu i životu. Uz danu atomizaciju društva javlja se i atomizacija umjetnosti, ali to ne znači da je prva izazvala drugu: atomizacija umjetnosti uslijedila je kao konsekvencija prošlih stilova koji su počeli razjedati predmetnost.

4.

Kad se radi o modernoj umjetnosti velike teškoće već predstavlja pokušaj da se odredi domen i područje primjera koji su tipični. Većina autora otkriva tri osnovne tendencije odnosno tipa moderne umjetnosti i oni su u svim klasifikacijama najčešće identični, iako dobivaju razna imena. Tako Michel Seuphor u Leksikonu moderne umjetnosti razlikuje »apstraktnu«,

»konkretnu« i »apsolutnu umjetnost« i ovi nazivi se primjenjuju i za muziku, ne samo za likovne umjetnosti, pri čemu konkretna muzika obuhvaća prije svega elektronsku i magnetofonsku tehniku. »Apsolutnu umjetnost« mnogi nazivaju »konstruktivističkom«. Ona je proizašla iz »apstraktne«« koja više nije najmoderniji pravac. U književnosti konstruktivizam se najčešće naziva »Neue Sachlichkeit«, no mislim da obuhvaća i neke starije varijante, prije svega Joyceovu. Will Grohmann razlikuje četiri struje: »imaginativno slikarstvo«, koje prije svega obuhvaća sve nadrealističke pravce, »intuitivno«, koje se odnosi na sve iracionalne tendencije, kao što je neoprimitivistička, »konstruktivno« koje je racionalističko, i »integralno«, što otprilike odgovara fenomenima obuhvaćenim nazivom »konkretno«.

No ma kako se ove tendencije nazivale, lako je uočljivo da na dnu svih klasifikacija leži kao pretpostavka suprotnost racionalnog i iracionalnog, svjesnog i spontanog, kanoniziranog i slobodnog. Krajnje racionalna i krajnje iracionalna tendencija kao i pokušaji njihovog mirenja smatraju se podjednako modernim i podjednako umjetničkim.

Međutim, princip strogog lučenja na racionalno i iracionalno nije primjenljiv na fenomen umjetnosti. Gehlen nas podsjeća na to da su psiholozi već davno utvrdili da postoji i »racionalitet oka samog« (time i uha i emocija), pa da je zato ono koliko popularno toliko i sterilno suprotstavljanje »vizije umjetnika« i »čistog racionaliteta« krivo za predrasude i u našem stavu prema umjetnosti i kod umjetnika samog. Ostavljajući da ovo obrazložimo nakon što ćemo razmotriti prirodu moderne umjetničke tehnike, ukazat ćemo sada samo na to da je oštro suprotstavljanje racionalnog i iracionalnog uvjetovalo i suprotstavljanje znanosti umjetnosti, čija je velika žrtva postao Hans Sedlmayr, insistirajući na tome da se moderna umjetnost »scientificira« i time ukida. Ali, i velika znanost, mislim ona otkrivalačka, bila je uvijek u svojim udarnim, polaznim tačkama intuitivna, kao što je i velika umjetnost u provedbi i izvedbi svojoj uvijek logična i racionalna, istina u smislu jednog »nepojmovnog«, »imaginativnog razuma«.

Za ovaj rascjep i krutu podjelu dviju nedjeljivih ljudskih sposobnosti i djelatnosti najviše su krivi romantičari u cjelini, pa među njima i Hegel, pri čemu, dakako, treba dopustiti da je ona djetinjasta romantičarska podjela čovjeka na srce i razum uzdignuta u Hegelovoj terminologiji na viši stupanj: srce je ovdje dobilo ime »neposrednosti«, a glava »posredovanja«.

Ne treba znanost brkati sa nizom pragmatičkih, tehnoloških, funkcionalističkih i operativnih aktivnosti, kao ni umjetnost sa industrijom užitaka i umjetnih potreba. I čistoj znanosti, tehnokratija je jednako tuđa i neprijateljska kao i umjetnosti. Nuklearnoj fizici koja otkriva svjetove neprijateljsko je korištenje njenih otkrića u izgradnji atomskih bombi, a ono što se od znanosti traži koči njen razvoj i zakočio bi ga potpuno kad bi ona uvijek radila samo ono što se od nje traži.

No Sedlmayr će pobrkati u svojoj »Revoluciji moderne umjetnosti« vezu umjetnosti s »čistom geometrijom« i njenu vezu s »tehnicizmom«. Ako se recimo slikarstvo služi čistim geometrijskim formama kao *sredstvima* to ne znači da se tehnificira. Već nam je Kandinsky objasnio u čemu je prednost tih sredstava nad konturama bilo kakvog predmeta: »Po mom shvaćanju geometrijsko ograničavanje boje daje veću mogućnost da se izazove jedna čista vibracija, nego granice nekog predmeta, koje uvijek govore nametljivije i skučenije zato što izazivaju samo njima svojstven podražaj (konj, guska, oblak...). Geometrijske ili slobodne granice koje nisu vezane za jedan predmet, izazivaju, kao i boje, podražaje, no oni se teže mogu precizno fiksirati nego oni koji dolaze od predmeta.« Pored toga, u geometrijskim formama specifična svojstva samih boja dolaze više do izraza (tako npr. žuto izaziva jače dejstvo ako je u trokutu, a plavo ako je u kružnici). Dok god se ovakve forme tretiraju samo kao tehnička sredstva i elementi za jednu likovnu kompoziciju, dok god dakle nisu po sebi cilj, nema opasnosti od »tehnicizma«.

5.

Zato Gehlena s pravom ne smeta »intelektualitet« kad govori o »peinture conceptuelle«, o onom tipu moderne umjetnosti koja vodi računa o vlastitom smislu i osnovima postojanja. »Mi ni jednog trenutka ne sumnjamo u to da gustoća, određenost i snaga djelovanja u kubističkoj, Kleeovoj, Kandinskyjevoj i Mondrianovoj umjetnosti ne stoje u vezi s ekstremno velikom unutarnjom intelektualnošću tih djela«.

Drugi smjer koji on razlikuje nema uvjerljivu argumentaciju, a ja bih dodao, nije ni tipičan za modernu umjetnost: ideja da uvijek nove »vizije« i »emocije« traže novi »izraz«. Nije tipičan jer se poziva na neoromantičarsku teoriju, a ona se danas protura samo među laicima kao jedno objašnjenje otkud odjednom toliko -izama. I prije su se vizije i emocije mijenjale iz dana u dan, iz časa u čas, pa nije bilo toliko različitih izraza. Druga je stvar što su romantičari zaista nastojali da svoje emocije i »strasti« izraze, ali je romantika zato i tuđa modernoj umjetnosti i ona se osjeća srodnijom s predromantičkim razdobljima, prije svega s barokom koji je također veoma konstruktivističan i objektivističan. Iz temelja je npr. pogrešno kad Sedlmayr tvrdi da je Schönbergova dodekafonija »ekstremna konsekvencija razvoja koji je počeo s muzikom subjektivnih osjećaja u romantici«. Naprotiv, to je tipično antisubjektivistička i antiemocionalistička, »objektivna« muzika. Na bazi ličnih osjećaja ne može se konstruirati objektivni svijet muzike.

Treći Gehlenov smjer je možda danas tipičan, ali ja ga ne bih smatrao umjetničkim. Sastoji se u tome: prepustiti stvar slučaju. Ono što se naprosto sâmo odvija nalikuje aktu slobode. Naravno, ovdje se uopće ne postavlja i ne može postaviti pitanje o smislu i pretpostavkama slikarstva, pa je ova tendencija direktno suprotna »peinture conceptuelle«. Povodom ovoga, mislim, prepuštanje slučaju da djeluje treba razlikovati od eksperimentiranja. Kod eksperimentiranja postoji svijest o cilju i upravljanje prema planu. Eksperimentiranje u umjetnosti je kao iskušavanje u raznim tehnikama ili pokušaji da se u objektivnost prebaci ono što je zamišljeno; ono istina može biti usavršavanje sredstava za koje se još nema cilj, ali i konstruiranje ciljeva za koje se traže sredstva. Međutim, prepustiti se slučaju isto je što i probati na slijepo. U ovom pogledu i »peinture conceptuelle« je eksperimentalna umjetnost i kao takva razlikuje se bitno od slučaju prepuštene, koja u principu ne može biti umjetnost. Kad dakle govorimo o modernoj *umjetnosti,* moramo isključiti kao neumjetničke i sve one proizvode koji se, ako i dovedu slučajno do nekog efekta, nisu rađali unutarnjom prinudom same stvari. I druga su vremena imala (istina druge) djelatnosti i (druge) proizvode koje su smatrali umjetničkim, ali mi za njih kao takve danas ne znamo, bilo da se nisu mogli održati u historiji umjetnosti, bilo da u nju nisu ni ušli. Mislim da je i automatske tekstove pogrešno smatrati umjetničkim, jer oni nisu djelo nikakvog *umijeća.* Što se tiče likovnih umjetnosti samo ona linija koja je vodila od kubističke preko apstraktne do konstruktivističke umjetnosti čini mi se da je linija umjetnička i da je dovela do plodova koji otvaraju nove umjetničke mogućnosti. No to je moguće pokazati tek kad se razmotri odnos istaknut u naslovu ovog napisa.

6.

U skladu s Adornovim određenjima, pod umjetničkom tehnikom podrazumijevam način na koji se unutarnje proiznosi u spoljnje, način na koji se ono što je subjektivno sagledano prebacuje u objektivitet. Ona je postupak ili princip kojim se organizira i sređuje fizikalni materijal tako da može postati nosilac duhovnog i unutarnjeg sadržaja.

Ako smo tehniku odredili kao proiznošenje unutarnjeg u spoljnje, izbjegli smo prilično čestu grešku da joj se pripiše ono što je stvar forme. Tehnika ne može biti identična s formom, jer forma se nalazi već u unutarnjem, prije nego se objektivirala. Ne samo da se možemo složiti s Croceom da je »prijelaz od unutarnje forme spoljnoj samo tehnička stvar«, nego možemo tvrditi i da umjetnost postoji u jednom modusu i prije tog prijelaza: naime, već u unutarnjem sluhu, predstavi i fantaziji moraju biti i sadržaj i forma dani, dakle sama umjetnost, prije nego će umjetnik pomisliti na to kako da je objektivira. Kad bi tehnika bila forma morali bismo povući apsurdan zaključak da umjetnički sadržaj može sačekati dok mu ne pridođe forma; međutim, on nije Aristotelova hile, bez forme on uopće nije *umjetnički* sadržaj.

Zato pod tehnikom ne treba shvatiti ni organizaciju ili sređivanje nekakvog haosa u samoj sferi doživljaja: sve to je već obavila forma i pošto je to obavila iskrsnuo je sadržaj. Sada tek treba potražiti tehniku koja je u stanju da sa što je moguće manje oštećenja i primjesa proiznese ovu formu-sadržaj u objektivnost. Jer vani, gledana izvana, ona veoma lako poprima drugačiji vid. Umjetnička tehnika ne samo da može »prenijeti« na druge subjekte i posredovati, nego i pokvariti i otuđiti. Zato umjetničko djelo, kad je gotovo, kad je u modusu objekta »ukotvljeno u realitetu«, samom autoru često izgleda potpuno tuđe (»Kao da nije moje«): ono »počinje voditi vlastiti život« (Braque). No dok je u takvim slučajevima djelo jedino autoru tuđe, u slučaju osamostaljenja tehnike ono je oblik otuđenja kao takvog.

7.

Do toga će doći uvijek kad tehničko postane polazna, umjesto završna tačka. Kad se tehnike razmatraju, kombiniraju i izmišljaju in abstracto, izolirano od određenog umjetničkog sadržaja, dešava se da se u praksi osamostale i time postvare. Objektivirane, one postaju okamenjeni pokreti, za koje se ne zna ni šta ih je pokrenulo, ni ka čemu se kreću — zvučni uzorci, uzorci boja. Ali, mi od uzoraka tek pravimo odijela.

Upravo zato što se ove tehnike osamostaljuju, one postaju ontički nesamostalne: pravila gube smisao ako se po njima ne počnemo igrati. Jedini mogući ontički osnov one nalaze u subjektovim sadržajima svijesti, ukoliko ih naime subjekt otkriva kao jedino adekvatno sredstvo da te sadržaje objektivira. Bez ove korelacije prema sadržajima unutarnjeg sluha, vida ili predstave, one lebde u zraku. Do danas je moderna produkcija nagomilala toliko mnoštvo tehnika bez svog smisaonog korelata, da to predstavlja kao jedan bogat arsenal oružja i oruđa koje se nikad neće upotrijebiti. Neki brane ove suvremene okamenjene tehnike time što tvrde da najprije treba izgraditi sredstva kako bi se mogla upotrijebiti i da je moderna umjetnost još uvijek u fazi usavršavanja novih, svojih sredstava. Ali ja sumnjam da se sredstva mogu pripremiti bez svijesti o cilju, niti da se naknadno mogu upotrijebiti za svaki mogući slučaj. Pa bila ta riznica paratnih tehnika, i prema tome i mogućnost izbora, ogromna, sumnjam da će se u njoj naći ona adekvatna kad se konkretni slučaj pojavi. To je kao kad unaprijed planiramo doček jednog budućeg događaja: makar za njega pripremili, kako nam se čini, sve moguće varijante odgovora i reakcije, on se redovno javlja u onom obliku, u onoj nijansi i sa onim popratnim pojavama i obrtima, koje nismo predvidjeli.

No to je potpuno u duhu tehničke svijesti, kako bi rekao Gehlen: »Sam efekt progutat će pitanje zašto je proizveden: zašto čovjek hoće prodrijeti u svemir, to do danas nije nitko odgovorio; vjeruje da može i to mu je dovoljno, te o svakoj daljnjoj novotariji odlučuje serija konsekvencija, a nikada pitanje o razlogu.« Za takvu produkciju možemo smatrati da je podlegla, kapitulirala.

Međutim, analogne slučajeve otuđenja i tehnifikacije nalazimo i u drugim ljudskim djelatnostima, što nam ne pruža dovoljan razlog da smatramo kako te djelatnosti kao takve odumiru. To se dešava i filozofiji, kad ona svoja sredstva, terminologiju, osamostali na taj način što de facto filozofira u krugu o svojim terminima i uvodeći nove termine u procesu filozofiranja o svojim terminima, zaboravlja šta je zapravo bio razlog da se uvedu, odnosno gubi svaki kontakt sa samim živim problemom, svojim predmetom. Često ćemo naići na slučaj da se čitava knjiga bori protiv fantoma koje je sama, davši im ime, uvela i ozakonila. Ako se unutar filozofije dešava da neki autori ili smjerovi hipostaziraju vlastitu tehniku, tj. terminologiju, to nam ne daje pravo, ponavljam, da filozofiju kao takvu proglasimo deplasiranom i izgubljenom. I mi, zaista, u ovom slučaju ne uzimamo partem pro toto. Zašto to činimo samo kad je riječ o umjetnosti?

8.

Instrumentacija, koju možemo nazvati materijalnom stranom muzičke tehnike, može dovesti do osobitog oblika otuđenja od biti muzike, i to kad unaprijed određuje kompozicionu koncepciju. Pisati za određeni instrument ili instrumente tako ili zato da bi se pokazala njihova specifična tehnička svojstva, da bi se pred tehničko umijeće interpretatora postavili što je moguće teži i raznovrsniji zadaci, stvar je koja odvodi i kompozitora i interpretatora od muzikalnih izvora, unutarnjeg muzičkog sadržaja i smisla. Nažalost, većina izvođača više voli onu muziku koja će im pružiti priliku da svladaju veće tehničke napore, nego onu koja je duhovno duboka. Zapanjit ćemo se kad doznamo kakav »ukus« imaju takvi virtuozi i koliku prednost za njih predstavljaju razna pizzicata, flageoleti i svirke na G-žici nad samom muzikom. Ovom obliku otuđenja muzike, tj. fetišizmu instrumenta, romantičari su doprinijeli daleko više nego moderni. Sjetimo se samo Berlioza, Liszta ili Paganinija. Za njih instrument, dakle sredstvo, postaje daleko više sam sebi cilj, nego jednom Webernu ili Strawinskom. Berlioz je za izvođenje jedne svoje kompozicije propisivao, koliko se sjećam, preko 120 instrumenata i 100 pjevača, i nije čudo, jer u manjem sastavu bi njegovo djelo zaista propalo, budući da je za instrumente i pisao, odnosno instrumentacija je određivala i njegovo komponiranje. Materijalni zvuk instrumenata tu je sve: »Prvi tehničar već kao prvi nije bio dobar muzičar: instrumentalna organizacija i kompoziciona dezintegracija kod njega su komplementarni« (Adorno). Međutim, za većinu onih velikih djela koja su nastala na bazi primata kompozicione koncepcije, gotovo je sasvim indiferentno u kojem sastavu i čak na kojem instrumentu će se izvoditi. Duša muzike se ne gubi kad se jedan Bachov ili Haydnov koncert pisan za čembalo izvodi na klaviru, pa ni kad čitav orkestar zamjenjuje jedan jedini instrument. Štaviše, takve kompozicije ne gube svoju suštinu čak i kad se pjevuše, ili tek i samo misle. To je zato što muzika ne leži u materijalnoj strani tehnike. (I veoma loš režiser koji okupi samo veoma loše glumce, ne može potpuno upropastiti Shakespearea, samo ako budemo razabirali riječi. Upravo najveći umjetnici, kaže Ingarden, najmanje ovise o interpretaciji). Međutim, pokušajte Berliozu oduzeti samo jednu četvrtinu instrumentalnog sastava: sve bi se srušilo. Isto tako nemoguće je jednu romantičarsku kompoziciju preraditi za bilo koji instrument: vezane su za onaj na kojem su se i inspirirale. Zato je čudno što se »tehnicizam« pripisuje tek modernoj umjetnosti. I u srednjem vijeku plašili su se cantora; već su tada dobro znali: »Musicorum et cantorum magna differentia est«. Musicus je poznavalac duha muzike, a cantor je virtuoz, tehničar koji muzici prilazi izvana. Pa kao što je onda bilo i cantora, tako danas ima i musicusa, odnosno majstora koji komponiraju i izvode muziku, a ne demonstriraju samo svoju tehniku.

9.

Postoji ipak jedan vid tehnifikacije muzike koji stari nisu poznavali i koji se javlja tek u najnovije vrijeme: to je opredmećivanje i prezentiranje muzičkih sredstava u obliku gotovog djela. Slučaj susrećemo recimo u »serijalnoj muzici«. »Serije« koje bi mogle postati jedan sistem komponiranja, postaju u mnogim serijalnim proizvodima same sebi svrha, kao moguća sredstva pretvaraju se u samo tkivo muzike i prikazuju kao sama pozitivna stvar — sâma sredstva su dakle »ukomponirana«. To bez sumnje predstavlja jedan od drastičnih oblika postvarenja muzike. Pomoću »nizova« tek treba nešto konstruirati; oni ne mogu biti već muzika sama, jednako kao što ni tonalitet nije to bio, nego je predstavljao koordinantni sistem u kojem se muzika javlja, sistem kojim se komponira, a ne koji je komponiran. Tonalitet se uopće ne čuje i ne sluša, nego ono što je na njegovoj bazi nastalo. Isto bi trebalo da bude i sa drugim sistemima, pa je u principu i moguće. To potvrđuje Schönberg: njegov dvanaesttonski sistem se sam ne čuje, ali dovodi do muzike. Tako bi i nizovi mogli ostati samo pokretačka snaga, a ne postati konačni efekt.

Ista se stvar može dogoditi i u drugim umjetnostima: :kad slikar recimo, na slici demonstrira samo svoju tehniku i pokazuje kakve je boje u stanju smiješati, a samim bojama ništa ne pokazuje; kad mrlje boja tretira kao kolorističke vrijednosti po sebi, a ne trudi se da između njih uspostavi takav odnos koji nešta gradi. To se dešava i pjesniku kad skuplja rijetke i po sebi lijepe riječi i samo traži okvir u koji bi mogao da ih što više utrpa.

I ovdje dakle, razlikujemo dvije vrste postupaka: one koji se služe tehnikom i one koji tehnici služe. Svakako, ovdje iskrsava jedna velika teškoća: ona se sastoji u tome da se utvrdi granica u kojoj prvi vid umjetnosti prelazi u drugi, odnosno u neumjetnost. Naime, pitanje je u kojoj se mjeri sredstva smiju obogaćivati i proširivati, a da sa svoje strane ne postavljaju zahtjeve i na kraju nametnu svoju dominaciju. Jer, kako kaže Adorno: »Što cilj temeljitije podjarmljuje sredstva, to sredstva više prijete da će zavladati ciljem: estetska dijalektika gospodara i sluge«. Zato je i teško utvrditi onu tačku u kojoj se sredstva prestaju pokoravati umjetničkom smislu.

10.

Do tehnifikacije i ukidanja umjetnosti može doći još na jedan način, naime, kad se vanumjetnička tehnika uvuče u umjetnost ili se dragovoljno usvoji. To je ona »konvergencija muzikalne i vanmuzikalne tehnike« koja, kako duhovito kaže Adorno, ujedno i »majstora tonova i električara unapređuje u kompozitore«. U ovom pogledu najeklatantnije primjere pružaju elektronska i magnetofonska muzika.

Elektronska muzika također na jedan način fetišizira sredstvo, utoliko naime što se zadovoljava time da proizvede nove, dotad nepoznate tonove, a zatim ih naprosto niže hirovima slučaja jedan do drugoga, dakle bez ikakvog poretka koji bi garantirao ontički princip muzikalnog bića. Sama činjenica da je umnožen tonski materijal i da se još i dalje može umnažati, ostaje u muzikalnom pogledu indiferentna, budući da se muzika rađa u određenim relacijama tonova, a ne u njihovom otkriću. A ovako, bez jednog sistema koji bi uhu bio logičan, ovo je pravo postvarenje sredstava i podmetanje akustike za muziku. Ne samo da kompozitoru nisu potrebne hiljade tonova, nego ni dvanaest, pa čak ni sedam: majstor će od tri razna tona napraviti veliko djelo. U ovom smjeru ne samo da nije pronađen nikakav prihvatljiv muzikalni način komponiranja, nego je i principijelno nemoguć, budući da elektronski tonovi nisu temperirani, što znači da nemaju ni teorijsku mogućnost da jednom stupe u kontakte: generički su međusobno tuđi. To bi bilo kao »mandarinke množiti sa pisaćim mašinama«.

Ovo posljednje važi i za »magnetofonsku muziku«. Ona, kao što je poznato, magnetofonom snima razne šumove, pa ih u usporenoj reprodukciji razlaže, cjepka na dijelove i ove sastojke slaže kao mozaik. Kako šumovi uopće nisu tonovi, oni ne predstavljaju artikulirani materijal, pa također ne mogu stupiti u odnose bez kojih je muzika nezamisliva. Zato »magnetofonska muzika« ide de facto u predmuzički stadij, u šumu krikova brontosaurusa, dyplodocusa i ramphorhincusa.

U ovim i sličnim slučajevima preuzimanja stranih tehnika radi se uvijek samo o jednome: o brkanju fizikalnog s umjetničkim — dakle o tako sirovim i grubim greškama da o tome ne treba više trošiti riječi. Važno je samo da u isti tabor ne strpamo i jednog Strawinskog i Schönberga, kao i sve one koji ne odstupaju od temperiranih tonova i imaju metode po kojima će ih nizati.

Jedno je, dakle, nesumnjivo: obogaćenje i proširenje umjetničke tehnike nije još obogaćenje i usavršenje umjetnosti. Upravo najveća djela su do maksimuma jednostavna u pogledu mobilizacije sredstava. Klee zato pogađa jednu od najvećih »tajni« umjetnosti kad u svojim Dnevnicima zapisuje: »Ljudi žele više reći nego priroda što kaže, i pri tome čine nemoguću grešku da to žele reći sa više sredstava od nje, umjesto sa manje«.

11.

O tome kakav je status moderne umjetnosti mišljenja su, dakako, podijeljena, i mi imamo jednu veliku skalu sve od tvrdnje da ona uopće nije umjetnost i da danas umjetnost ne može opstati, pa do shvaćanja da ona čak ima i prednost nad klasičnom, zahvaljujući tome što je, odbacivši predmete i funkciju prikazivanja, isključila posljednji ostatak stranog tijela, postala čisto estetična, pojačala neposredno djelovanje i dobila na slobodi.

Ovdje sam pokušao da razlikujem dvije vrste: jednu koja je podlegla, otuđila se i tehnificirala, i drugu koja se suprotstavlja općoj struji, održava svoju suštinu i nastoji da nađe princip po kojem će izgraditi jedan novi, duhovni svijet. Ja lično vidim jednu veliku potencijalnu snagu u onom pravcu koji se naziva konstruktivističkim, dok nadrealistički smjer smatram danas zatvorenim i okončanim.

Pod »konstruktivizmom« je pogrešno, poput Sedlmayra, podrazumijevati »konstruktorstvo«, što dakako podsjeća na »inženjerstvo« i tehniku. U pojmu »konstruktivizam« naglašavam onaj njegov dio koji imamo u izrazu »konstruktivnost«, što znači jedno efikasno, povezano konsekventno i logično građenje. Konstruktivizam odsijeca onaj krak kojim su prije umjetnička sredstva intendirala ka bilo kakvoj predmetnosti, tako da ta sredstva gube svoju signifikativnu funkciju i konotativne mogućnosti te se pretvaraju u goli materijal, sirovinu; od tih elemenata gradi on tada poretke koji bi trebalo da postanu »ontički princip« (Pawek) jednog novog i nepoznatog svijeta. Ne vidim zašto bi u ovome trebalo gledati samo »bijeg od stvarnosti«, a ne i jedno obogaćenje. Ljudski svijet je bio siromašniji prije nego je Strawinsky napisao jedno novo djelo, isto kao što je to bio i prije nego je stari Grk napravio jednu vazu.

Znam, modernim kompozitorima se zamjera da žele sve konstruirati iz jednog racionalno nađenog principa, dok se tvrdi da je to Grk radio spontano. No zar nije muzika tako i prije radila: ona je iz *jedne* teme izvlačila njene konsekvencije, pa i kontrastne teme, upravo kao što i jedan filozof razrađuje jednu ideju. Kad ne bi bilo ove unutarnje logike proizlaženja nizova tonova jednih iz drugih, morali bismo pretpostaviti da je za svaki slijedeći ton kompozitoru potrebna nova nesvjesna inspiracija. Inspiracija je priča za romantičarsku djecu. Händel nije nipošto u manjoj mjeri konstruktivist od Schönberga.

Ne treba možda s Gehlenom ići tako daleko, pa govoriti da se u današnjoj umjetnosti odvija »kartezijanska revolucija« i »povratak na principe«, ali isto tako ne bi trebalo da u nastojanjima modernih umjetnika da postanu svjesni principa i ciljeva svoga stvaranja, te da racionalno kontroliraju svoje metode i postupke — da u tome vidimo jedno zlo. Naprotiv. Sigurno je da već Rameauovom stvaranju nije škodilo što je i teorijski obrazložio i postao svjestan šta za klasičnu muziku predstavlja »centre harmonique«. Zlo se u tome može vidjeti samo ako se pretpostavlja nepremostivi jaz između racionalnog i iracionalnog, svjesnog i spontanog. S jedne strane, pod racionalnim u umjetnosti ne mora se uvijek pomišljati na nešto ishitreno, kalkulirano, dakle nedoživljeno; ono se u vidu »racionalizacije čula« mora pojaviti u umjetnosti, kao što se pojavljuje i u svim višim ljudskim djelatnostima. S druge strane, racionalno ne koči spontanost u nastanku ideje djela, jer se javlja tek u procesu izvedbe, izgradnje, provedbe.

Znam, modernim umjetnicima zamjera se i da su »nekomunikativni«. Da, oni to jesu, ali ne zato što ne žele, nego što ne mogu i ne treba da »komuniciraju« — budući da prave.

Ukidanjem prikazivačkih mogućnosti umjetnost ne samo da ojačava svoj ontički princip, nego i autonomiju. Ona postaje sada daleko slobodnija od raznih ideologija, eksteritorijalnih uplitanja i zahtjeva. Jer, na ovako »nepredmetnu«, »netematsku« i »neidejnu« ne mogu ni računati. Digli su ruke od nje, možda na njenu sreću.

Razvoj vanumjetničke tehnike ne mora kao takav ugroziti umjetnost i oni mogu egzistirati jedno pored drugog. Imao je pravo onaj koji je, istina sa žaljenjem, rekao da »slikarstvo nije dio modernog svijeta«. Jedina opasnost koja umjetnosti zaista stalno prijeti dolazi iznutra, a ne izvana: opasnost da njena vlastita tehnika pređe u tehnicizam, opasnost da se sama tehnificira razvijajući svoje tehnike neovisno o postojanju i potrebama ljudskog duha. No vidjeli smo na primjerima da ona ne mora upasti ni u tu opasnost.

12.

Ostavivši Hegela po strani, zapitajmo se na kraju kako se danas odnosi duh prema umjetnosti i obratno. Navest ću još samo Adornovo mišljenje koje isključuje mogućnost da u ovo tehničko doba duh nađe u umjetnosti svoje utočište. To mišljenje je moglo nastati samo na bazi pretpostavke da se ono duhovno može naći samo u prikazanom, a pošto moderna umjetnost ne prikazuje. . .No, citirajmo:

»Što manje muzičko prikazivanje ostaje prikazivanje nečega, to više izgleda da se zbir svih sredstava poklapa sa prikazanim samim. Pokušaji da se nasuprot tome prikazano, duh, smisao sačuvaju za jedan poseban ressort, izuzet od tehnifikacije, potpuno su onemoćali. Duh, apologetski kultiviran kao jedna branša pored tehničke, potpada upravo time pod one mehanizme, kojima pogrešno misli da se suprotstavlja, i negira samog sebe. Propovijedati danas o duhu u muzici, otprilike je toliko isto reakcionarno, koliko je bilo reakcionarno kad je prije pedeset godina jedan čovjek cijenio osjetilno dopadljivo nasuprot Kandinskyjevom »Duhovnom u umjetnosti«. Duh, kultura uopće, izgubljeni su čim se na sebe pozivaju«. (»Klangfiguren«, 1959, s. 344.)

Moramo se ozbiljno zamisliti nad ovim krajnje pesimističnim Adornovim izjavama. Njima on u stvari kazuje da zapravo nema nikakve mogućnosti da se duh održi: ni u umjetnosti, ni van nje, ni u sklopu tehničkog svijeta, ali ni van njega, u izolaciji. Da li je zaista tako do ruba zlo? Jasno je da će kultura i duh propasti ako se uključe i glajhšaltuju. ali da razmotrimo drugu mogućnost: zar zaista ne mogu umjetnici po strani od tehničkog svijeta stvarati djela duha? Zar se tehnifikacija nužno mora uplesti u njihove proizvode? Podsjetimo se da su umjetnici oduvijek stvarali po strani od društva i njegovih potreba, takoreći protiv struje. Djela duha uvijek je bilo malo i uvijek je bilo malo onih kojima su bila potrebna.

Ništa ne bismo dobili kad bismo se zadržali na pomisli da su prošla vremena imala religiju koja umjetnost ne ugrožava u tolikoj mjeri kao tehnika. Ne, za neizmjernu većinu ljudi nikad ni religija nije bila istinska potreba, nisu je oni uzdizali na razinu duha. Ona je bila predmet trgovine i spekulacije u svrhu »spasa duše«, dok se pod ovim spasom, dakako, mislilo na produženje realnog života, i to u »blaženstvu«, što opet znači: u blagostanju. Bila je to, dakle materijalna potreba koliko i danas jedan aparat.

Umjesto suvremenog fetiširanja tehnike sva razdoblja historije čovječanstva imala su svoje fetiše koji su im unaprijed zatvarali put ka stvarima duha, te onaj veoma mali broj istinskih stvaralaca gonili u izolaciju. Društvu su ovakvi oduvijek bili »nerazumljivi«, a i moralo je biti tako, jer šta će, molim vas, nekome upravo — duh.

S obzirom na ovu opću tendenciju čovječanstva ne izgleda da se situacija danas bitnije pogoršala. I ako umjetnik ima duha, ništa mu ga ne može oduzeti, pa ni tehnokratija.

A shvaćanje da se duh ne može izdvojeno od općeg toka gajiti i razvijati, to je shvaćanje upravo tehnokratije, koja bi da sve ljudske djelatnosti (koje su za nju specijalnosti) integrira u sebe. Tako ne bi trebalo da sam duh na sebe gleda, niti da svoju izoliranost shvati specijalnom branšom. Nama je sasvim jasno da duh zastupa totalitet i da se na stvari duha ne može gledati kao na interese posebnog stručnjaka, ali u tehnokratskom svijetu se na njih tako gleda, i tretirajući ih tako ukida u njihovom pojmu. Ne, umjetnost to ne prihvaća i upravo zato može duhu pružiti azil.

SVET TEHNIKE I PROBLEMI MODERNE UMETNOSTI

Jovan Hristić

Tema ovoga simpozija, »Umetnost u svetu tehnike«, zvuči kao zvono za uzbunu koje treba da nas pripremi na apokaliptičke vizije izumiranja umetnosti u civilizaciji tehničkog razdoblja. Ako bacimo pogled unazad, primetićemo kako ono zvoni već prilično dugo vremena, i — bar koliko je meni poznato — njegov zvuk prvi put ćemo čuti u Hegelovim predavanjima iz estetike: dakle bezmalo već na samom početku devetnaestog veka. U tim predavanjima, Hegel je načeo temu koja će postati više nego omiljena među savremenim filozofima, estetičarima i kritičarima — temu opstanka umetnosti u vremenu kada se daleko više značaja pridaje, i daleko više interesovanja poklanja aktivnostima sasvim druge vrste. Sumorna izjava kako umetnost više »nije najviši način u kome se ostvaruje istina«, i kako »jeste i ostaje prošlost«, verovatno da — uz Platonovu osudu umetničkog stvaranja — ne bi bila mnogo više od još jednog estetičkog kurioziteta da većina modernih shvatanja o sudbini umetnosti u savremenom svetu nije, u stvari, samo niz različitih komentara ove Hegelove misli, koja nam se tako pokazuje zastrašujuće savremena. I kada to zvono tako dugo, i tako uporno zvoni, potrebno je pre svega zapitati se da li je reč o pravoj, ili samo lažnoj uzbuni.

I

Potrebno je, čini mi se, odmah naglasiti kako zabrinjavajuće stanje umetnosti nije isključiva privilegija samo našeg vremena. Umetnost prošlosti — od koje, nažalost, imamo sačuvana samo ona dela koja i danas možemo smatrati velikim — pružala je svojim savremenicima isto toliko povoda za zabrinutost nad njenom sudbinom, koliko nam to savremena umetnost i danas pruža. Ako bismo pokušali da sastavimo listu svih koji su, u razna vremena, sa krajnjom ozbiljnošću opominjali svoje savremenike da se umetnost nalazi u položaju koji je pun opasnosti po njen opstanak, verujem kako sa nje ne bi izostalo nijedno od velikih imena istorije estetike i umetničke kritike. Činjenice se uvek mogu rasporediti onako kako to mi hoćemo, i među njima nije teško načiniti takav izbor koji će biti u stanju da potvrdi čak i najsumornija predviđanja. Već po samoj svojoj prirodi, umetnost se uvek mora nalaziti u opasnosti: njen život sastoji se od stalnih promena, i uvek se može naći kritičar za koga će one biti ili suviše brze, ili suviše spore. U tom pogledu mislim kako se položaj umetnosti u tehničkoj civilizaciji ne razlikuje od položaja umetnosti bilo koje druge civilizacije; iluziju o kritičnom stanju savremene umetnosti svakako treba pripisati tome što smo mi — kao njeni savremenici — prinuđeni da oko sebe, pored očigledno velikih, posmatramo i niz osrednjih, pa čak i bezvrednih dela: toga smo pošteđeni kada je reč o umetnosti prošlih vremena, i zato mislimo kako je ona cvetala, dok umetnost našeg vremena sasvim sigurno opada.

Međutim, čini nam se ipak kako je kritično stanje u kome se umetnost danas nalazi daleko univerzalnije i daleko ozbiljnije. Većina savremenih estetičara i kritičara složiće se kako umetnost ne zauzima .više centralno mesto u duhovnom životu čovečanstva, odnosno kako ne zadovoljava više najviše potrebe modernoga duha. »U svetskoj istoriji nastupio je čas«, kaže, naprimer, Edgar Wind u svojoj knjizi *Art and Anarchy*, »kada umetnost više nije povezana sa centralnom ljudskom energijom, kao što je bila u prošlosti; ona će se povući na marginu, i obrazovaće prostran i divno raznolik vidik. Središte će zauzeti nauka, odnosno neumorni duh racionalnog istraživanja«. »Ali ja isto tako vjerujem«, čitamo u briljantnom eseju Kennetha Clarka *The Blot and the Diagram*, »kako u jednoj određenoj eposi, ljudska bića mogu dati od sebe samo jednu izvesnu količinu kreativne energije, i da je ta količina u razna vremena usmerena različitim ciljevima — muzika u osamnaestom veku očigledan je primer; i verujem kako su zasenjujuća naučna dostignuća u poslednjih sedamdeset godina umanjila sposobnost i obdarenost koje su potrebne za stvaranje jednog umetničkog dela više nego što se to priznaje. Da bih našao formu koja je isto toliko vitalna kao i Palazzo Farnese, moram da sednem u avion i pogledam spoj krila i trupa. Ta forma je živa, ne zato što je — kao što se obično govori — funkcionalna — mnogi funkcionalni oblici potpuno su nezanimljivi — već zato što je prožeta duhom moderne nauke.« Tako je »nauka apsorbovala mnoge funkcije umetnosti i odvratila od nje tolike potencijalne umetnike«.

Ovakve misli daleko su od toga da budu retke u savremenim raspravama o umetnosti. Štaviše, one deluju više nego ubedljivo. Postoji — verovatno neformulisano, ali veoma snažno — osećanje kako je istorija nalik na Stiks, iz čije se mutne vode pomalja čas jedna, čas druga glava, da odmah zatim ponovo zaroni, kako bi se pojavila treća, i tako redom. Ako na ovaj način posmatramo stvari, otkrivamo kako su postojala vremena u kojima je umetnost zauzimala središno mesto u duhovnom životu ljudi, i da postoje »oskudna vremena« u kojima se ona povlači kako bi to mesto ustupila nekom drugom. Čini mi se da je ova pretpostavka potpuno pogrešna; ne zbog toga što nikada nisu postojala vremena u kojima je umetnost bila vezana za centralna interesovanja čovečanstva, već zato što ne postoji nijedna ljudska delatnost za koju bismo sa apsolutnim pouzdanjem mogli reći da je za takva interesovanja ikada bila vezana. Ideja o središtu svakako da počiva na optičkoj iluziji koju nam pruža prošlost, gledana našim očima: mi od nje vidimo samo ono što je i za nas same u jednom trenutku vredno i zanimljivo, i ako na pogodan način odaberemo činjenice koje nam stoje na raspolaganju, bićemo uvek u stanju da potvrdimo sve moguće pretpostavke o tome koja je od ljudskih delatnosti u jednom određenom vremenu najadekvatnije i najpotpunije izražavala njegova središnja interesovanja. Kad, naprimer, kažemo kako je osamnaesti vek bio vek muzike, i kako je naš vek nauke, mi samo ističemo kako muzika osamnaestog veka danas jedina može da zadovolji ideju koju imamo o velikoj umetnosti, odnosno kako će naša nauka jedina biti u stanju da zadovolji ideju duhovne veličine koju će budućnost imati. Ali ako tvrdimo kako buduća vremena neće imati suviše visoko mišljenje o našoj umetnosti, upuštamo se u veoma opasne istorijske spekulacije koje su u stanju da ozbiljno stave u pitanje relevantnost i pouzdanost naših rasprava. Jer ne smemo zaboraviti kako smo baš mi — i to sa neskrivenim likovanjem — pokazivali da su slične spekulacije u prošlosti bile uzaludne i besmislene.

Ideji o umetnosti koja više ne izražava osnovne preokupacije našega vremena, u izvesnom smislu je komplementarna ideja o umetnosti koja je jedina u stanju da spase čovečanstvo od duhovne pustoši i raspada. Izgleda paradoksalno da većina onih koji ozbiljno sumnjaju u mogućnost opstanka i vrednost umetnosti u svetu tehničke civilizacije, na drugoj strani isto tako ozbiljno veruje kako — da upotrebim frazu I. A. Richardsa — »umetnost može da nas spase od haosa«, odnosno da nas — po Heideggerovoj formulaciji — vrati u »zavičajno«. Ništa nije manje paradoksalno da se gotovo identična shvatanja mogu naći kod tako različitih autora kao što je, na jednoj strani, Martin Heidegger, i, na drugoj, I.A. Richards; ali to nam pokazuje do koje je mere broj ideja sa kojima se u jednom vremenu operiše u stvari mali, iako nam se čini da je naše razdoblje bogatije idejama nego bilo koje drugo. Mislim da neće biti teško primetiti kako ovakva shvatanja imaju eminentno religiozni karakter, i da predstavljaju svojevrsnu obnovu devetnaestovekovnog estetizma koji u njima dobija metafizičku, odnosno naučnu argumentaciju. Potreba za apsolutnim i nepomirljivim dualizmom — koju nalazimo u suprotstavljanju duhovnog sveta umetnosti mehaničkom svetu nauke i tehnike — verovatno je u nas usađena dublje nego što obično mislimo, ali isto tako postoji veoma mala vero-

vatnoća da ćemo stvari moći da vidimo onakve kakve one zaista jesu ako se ne oslobodimo ovih jednostavnih shema koje u nama izazivaju burne emotivne reakcije, ne doprinoseći nimalo zrelosti našeg suđenja. Razume se, ne treba smatrati nimalo nemogućim da umetnost bude shvaćena i kao sredstvo duhovnog spasenja —mislim da bi Walter Pater mogao poslužiti kao primer — ali ovaj se lični doživljaj ne bi smeo uopštavati do univerzalne teorije. Pridavati umetnosti eshatološki smisao, znači posmatrati je nerealno, i tada ona postaje ne samo predmet preteranih nada, već i izvor isto tako preteranih razočarenja. Ono što je nama potrebnije nego ikad, jeste realno posmatranje onoga što se u umetnosti događa, kao i relevantan, pouzdan sud o tome.

II

Sudbina umetnosti u svetu tehnike veoma je važan i osetljiv problem i kada o njemu govorimo potrebno je pre svega osloboditi se dalekosežnih uopštavajućih shvatanja, koja nam nimalo ne pomažu da o njemu zrelo i relevantno razmišljamo. Tek tada ćemo moći da postavimo zaista ozbiljna estetička pitanja, koja bi u prvome redu trebalo da nas zanimaju. Zaključci o položaju i sudbini umetnosti ne mogu se izvoditi na osnovu opštih istorijskih ili filozofskih teorija o karakterističnim odlikama jedne civilizacije ili jednog razdoblja, tim pre što ovakve univerzalne teorije o našem sopstvenom vremenu još uvek više izražavaju predrasude koje mi o njemu imamo, nego osobine koje ono zaista poseduje. Ako imamo razloga da naše vreme smatramo u svakom pogledu prelomnim, onda je više nego ikad — kada o njemu govorimo — potrebno da se oslobodimo gotovih shema i unapred stvorenih zaključaka kojima nas one neizbežno vode.

Neka veoma relevantna pitanja o sudbini umetnosti u tehničkoj civilizaciji već su postavljena: nalazimo ih u obimnoj studiji Pierrea Francastela *Art et technique,* i čini mi se potrebnim da navedem neke od zaključaka ove zanimljive knjige koja ne može a da ne podstakne na razmišljanje. Ne toliko zbog toga što sam u stanju da se složim sa svim Francastelovim zaključcima, koliko zbog toga što je — kako mi izgleda — on uspeo da postavi najrelevantnija pitanja. »Umesto da sebi postavljamo pitanje koje mesto ostaje umetnosti u društvu za koje se smatra da je u osnovnom sukobu sa njom«, kaže Francastel, »svakako će biti bolje ako ispitamo u kojoj su meri velike umetničke forme izrazile — u poslednjih osamdeset godina — preobražaj sveta koji je došao sa poletom tehnike i industrijalizacije«. Francastel smatra kako je brzina jedan od osnovnih uzroka koji su izmenili naše doživljavanje sveta: »Prisnost sa posledicama brzine, koju je savremeni čovek stekao, izmenila je sve oblasti umetnosti«.

Nema nikakve prepreke da se u ovome složimo sa Francastelom (iako bi možda bilo potrebno sa nešto više opreznosti izdvajati osnovne uzroke koji su izmenili naše doživljavanje sveta: brzina svakako da nije jedini); i pošto smo videli njegovu polaznu tačku, biće dobro da pogledamo i rezultat do koga on dolazi.

»Vraćajući se pre tri ili četiri godine, uveče, u Pariz«, piše Francastel, »autoputom, u vreme kad je tunel još bio osvetljen velikim brojem sijalica postavljenih kao šahovska polja na tavanici svoda, dogodilo mi se da čulno doživim taj odnos. Usled kretanja veoma velikom brzinom po noći, dvostruki sistem svetlosnih tela i geometrijskih oblika počeo je da se okreće u istom trenutku u kome sam zašao pod svod. Zapljusnulo me je mnoštvo slika, koje su se istovremeno sastojale iz figura i zapremina. Posetivši upravo sutradan izložbu Roberta Delaunaya — jednog od najverodostojnijih pionira spontanog poimanja, od strane umetnosti, pojava savremene civilizacije — postalo mi je jasno da se umetnikove igre svetlosti ne mogu zamisliti u društvu starijem samo šezdeset godina, jer one otkrivaju stupanje u neposredan dodir sa stvarnostima koje, iako su virtuelno bile prisutne u svim vremenima, sad prvi put pobuđuju pažnju ljudi, a s obzirom da su im, zahvaljujući tehnici, prvi put postale dostupne«.

Moram priznati da mi ovo ne izgleda kao zaključak koji suviše obećava. Ako se modernost umetnosti sastoji samo u rekreiranju nekih oblika koje nam je savremena tehnika učinila dostupnim, tada izgleda kao da se tehničkim vrednostima želi objasniti čitav domet savremene umetnosti. Drugim rečima, Francastel kao da tehnikom želi da na neki način naknadi nedostatak vrednosti sasvim druge vrste u modernoj umetnosti — bar onom njenom delu za koji oseća najviše simpatija — čije mu ispitivanje ili izgleda kao bavljenje sumnjivim spekulacijama (literarnim ili metafizičkim), ili uopšte nije moguće. U krajnjoj analizi, mogli bismo reći kako umetnost koju preporučuje Francastel, staje tamo gde je Leonardo počinjao kada je sa ogromnom pažnjom, i gotovo naučnom hladnokrvnošću, crtao vodu kako se talasa, ili slojeve koji se u stenama slažu jedan preko drugog. Ali za Leonarda su to bili samo pripremni radovi, dok su za Delaunaya — ako je verovati Francastelu — to konačni rezultati kojim bi svaki umetnik trebalo da se ponosi. Ne želim ovim da kritikujem modernu umetnost — u izvesnom smislu to je suviše lako činiti — ali mislim da istaknem kako je umetnost, da upotrebimo Leonardovu frazu, »cosa mentale«, i kako nam Francastelova teorija ne daje nimalo uvida u duhovne vrednosti moderne umetnosti.

Tako dolazimo do — bar za mene — najrelevantnijeg pitanja koje se postavlja kada govorimo o umetnosti u svetu tehnike: na koji su način oblici moderne umetnosti — čija je veza sa oblicima tehničkog sveta očigledna — nosioci i izvesnih duhovnih, a ne samo tehničkih i formalnih vrednosti? Jer, ono što najviše zabrinjava savremene kritičare, i najspremnije se pruža kao odlučujući argument protiv moderne umetnosti, jeste pre svega činjenica da je psihološka i asocijativna relevantnost oblika što ih u njoj nalazimo veoma mala u poređenju sa klasičnim delima. Čovek na krstu, žena sa detetom u naručju, nago telo, cvet ili šuma, planina ili more, sve to izaziva u nama bezbroj odziva; ali šta — osim čuđenja i zaprepašćenja — izaziva kvadrat, krug, naizgled nekontrolisani potez četkom preko platna: u kakvu nas duhovnu oblast oni uvode, za razliku od klasičnih dela koja nas tako jednostavno i očigledno uvode u oblast naših osećanja, snova ili verovanja?

Postoji čitav niz teorija koje to pokušavaju da nam na neki način objasne, i one se mogu podeliti u dve velike grupe. U prvoj se nalaze teorije koje nas ubeđuju kako je u modernoj umetnosti reč o oblicima »nevidljivim za oko smrtnika«, koje nam umetnik u povlašćenom trenutku svoga nadahnuća otkriva: praoblicima sveta i naše svesti, do kojih samo lucidno i nadahnuto oko slikara može prodreti. Sa krajnjom ozbiljnošću, u argumentima ove vrste pominju se imena kao što su Freud ili Jung na jednoj, odnosno Einstein, Planck, Heisenberg i de Broglie na drugoj strani. Teorije druge vrste, međutim, pokušavaju da nas ubede kako je moderna umetnost najviša i najsavršenija tačka razvitka čitave umetnosti, i da je ona vrhovna sinteza svega što je u umetnosti učinjeno od praistorijskih vremena do danas. Tako se — sa ništa manjom ozbiljnošću — govori o tome kako je, naprimer, Rembrandt u stvari hteo da slika kao Mondrian, ali mu vladajuće konvencije i ograničenja njegovog vremena to nisu dopuštali, i zato je on morao da slika portrete i ljudske figure. Ali Mondrian je danas slobodan od tih konvencija i ograničenja, i može da stvara ono što slikarstvo zapravo i jeste: površina ispunjena bojama.

Čini mi se kako su teorije ove vrste ne samo potpuno pogrešne, već su i modernoj umetnosti nanele više štete nego što su je na naivan pedagoški način učinile prihvatljivom za one koji su njome bili zaprepašćeni, i shvatljivom za one koji je nisu razumeli. Takvim teorijama pokušalo se da se oblicima moderne umetnosti po svaku cenu prida neka asocijativna vrednost, i to je učinjeno na način koji na prvi pogled izgleda jednostavan i očigledan, ali koji se u krajnjoj analizi pokazuje veoma opasan. Trudeći se da pronađu svet koji će svojim oblicima biti nalik na oblike što ih srećemo u modernoj umetnosti, one je čine figurativnom u istom smislu u kome kažemo kako je klasična umetnost figurativna. Međutim, mislim da ne postoji nijedna slika koja nas može uzbuditi zato što na njoj prepoznajemo oblike mikrofizičkog sveta, nejasne i neartikulisane oblike naše podsvesti, ili naslućujemo ćutanje zvezdanih prostora: to su daleko više u stanju da učine fotografije, i čini mi se da neću pogrešiti ako kažem da su neke fotografije mikroskopskog sveta, ili fotografije što nam ih dostavljaju veštački sateliti, izvor daleko snažnijih i dubljih uzbuđenja nego ijedna slika sa pseudo-kosmičkom inspiracijom. Drugim rečima, ako oblici moderne umetnosti mogu imati neku određenu asocijativnu vrednost, ona se po vrsti mora razlikovati od asocijativne vrednosti što je klasična dela na tako očigledan način poseduju.

Na drugoj strani, teorije o tome kako je moderna umetnost konačni i savršeni oblik težnji koje se u umetnosti osećaju od najdavnijih vremena — pored toga što neopravdano potcenjuju klasičnu umetnost čineći je istorijski inferiornom pred modernom — predviđaju pravi istorijski smisao nastanka novih oblika u umetnosti. Ti oblici nisu nastavak, ni zaključak tradicionalnih oblika, već su početak nečeg novog; i da bismo mogli razumeti modernu umetnost, potrebno je — pre svega — da budemo svesni njene novine daleko više nego načina na koji se ona oslanja na neke od rezultata što ih nalazimo u klasičnim, odnosno tradicionalnim delima. Ma kolika bila trenutna pedagoška efikasnost teorija o kojima je bilo reči, one nam — u krajnjoj analizi — daleko više zamagljuju problem nego što uspevaju da nam osvetle njegove osnovne crte.

III

Čini mi se kako nam krajnja ozbiljnost sa kojom se teorije o kojima je bilo govora iskazuju, njihova raširenost i popularnost, može pokazati do koje mere se još uvek nalazimo u nedoumici pred delima moderne umetnosti. Nema nikakve sumnje da su oblici što ih u toj umetnosti nalazimo — na ovaj ili onaj način — nastali pod uticajem oblika koje je stvorila savremena tehnička civilizacija, bilo tako što se oni prihvataju kao oblici naše nove okoline, bilo tako što se u umetnosti stvaraju oblici čija veza sa organskim svetom ukazuje na radikalno suprotstavljanje toj novoj okolini. Ali ta očigledna veza ne sme se uopštiti do te mere, da oblike umetnosti neposredno i jednoznačno vezujemo za sve osobine koje smatramo da ih tehnička civilizacija poseduje. Drugim rečima, nema nikakvog opravdanja smatrati tehnički svet odgovornim za nešto za šta bi on samo delimično mogao biti odgovoran, i smatrati kako se njegove rđave strane moraju ogledati u rđavim stranama savremene umetnosti. Još uvek ne shvatajući sasvim značenje onoga što se u umetnosti za poslednjih šezdeset godina dogodilo, mi smo skloni da tvrdimo kako dehumanizovani svet tehnike mora da stvara i dehumanizovanu umetnost, i time — doduše na zaobilazan način — u stvari tvrdimo kako smo još uvek daleko od toga da budemo sigurni u pogledu smisla i značenja oblika moderne umetnosti. Moje je mišljenje da se danas nalazimo tek na samome početku jednog razdoblja u istoriji umetnosti, i da —

sasvim prirodno — sebi ne možemo da sve njegove osobine, kao i njegov značaj, učinimo do zadovoljavajuće mere jasnim.

»Naša epoha više nije epoha formi, već je epoha elemenata«, kaže Jean Grenier u svojoj — inače prilično naivnoj i literarnoj — knjizi *Essais sur la peinture moderne*. Međutim, ma kolika bila naivnost same knjige, Grenierova filozofska lucidnost vodi nas uvek pravom i najrelativnijem problemu. Jer kada kažemo kako epoha u kojoj živimo nije epoha formi, već elemenata, mi time ne podrazumevamo kako nam umetnik otkriva skrivenu geometriju stvari — iako je sam Grenier prilično sklon takvom shvatanju — već mislimo da istaknemo kako se u modernoj umetnosti stvara sasvim novi inventar oblika, koji se bitno razlikuje od inventara oblika klasične umetnosti. Drugim rečima, svaka epoha u umetnosti stvara nešto što bi se najadekvatnije moglo nazvati rečnikom oblika, koji će u raznim prilikama i raznim kontekstima dobijati sve nova i mnogobrojnija značenja — ljudska figura u klasičnoj umetnosti može nam poslužiti kao primer — i postepeno postajati izvor sve brojnijih i brojnijih asocijacija. Kada broj tih asocijacija postane neizmerno veliki, i one počnu da nas upućuju u veoma različite pravce istovremeno, tada počinjemo da govorimo o kvalitetima kao što su dubina, odnosno duhovna vrednost. Klasična umetnost stvorila je takav rečnik — veoma iscrpan opis toga stvaranja naći ćemo u obimnoj studiji E. H. Gombricha *Art and Illusion* — ali izgleda da je moderna umetnost tek počela da ga stvara.

Kada kažem kako moderna umetnost tek stvara svoj naročiti rečnik oblika, pre svega mislim da istaknem kako proteklih šezdeset godina — koliko nas, otprilike, deli od njenog nastanka — ne smemo posmatrati kao završeni i zaključeni period. To je period koji se najbolje može definisati kao literarni period u razvitku moderne umetnosti, ispunjen dogmatičnim manifestima i proklamacijama na jednoj, i delima koja su ilustracije tih manifesta i proklamacija, na drugoj strani. Potreba za literarnim objašnjenjem onoga što se u umetnosti stvara — nasuprot veoma omiljenom stanovištu estetičara i kritičara — ne svedoči o duhovnom siromaštvu tih dela koja tek pisana reč može da podrži, koliko govori o činjenici da je reč o formama stvaranja koje ne samo što se bitno razlikuju od formi na koje smo navikli, već i čije mogućnosti još uvek nisu — u spontanom posmatranju — iskorišćene do kraja. Različite tehnike i postupci — čijim se često zvučnim imenima ponekad želi da karikira moderna umetnost — koje smo videli kako nastaju i smenjuju se za poslednjih šezdeset godina, govore nam o istraživanju različitih sistema oblika čija nam novina i pravi smisao još uvek nisu do kraja shvatljivi, i čiji su rezultati — iako više nisu sasvim nerazumljivi — još uvek ne mogu biti — bar od većine — prihvaćeni kao autentična umetnička vrednost. Stoga izgleda sasvim prirodno da moderni umetnik katkada želi da nas impresionira tehnikom, ali u tome bi trebalo videti odbrambenu reakciju, pre nego izjavu o pravoj prirodi umetnosti kojom se bavi.

Razume se, može mi se primetiti kako je period od šezdeset godina sasvim dovoljan ne samo za sazrevanje, već i za opadanje jednoga stila, i kako mi imamo sva prava da se zapitamo kakva su konačna i velika dela nastala u tome razdoblju. Međutim, meni se čini kako moderna umetnost započinje nešto što se u tolikoj meri razlikuje od svega što nalazimo u klasičnoj, da se na nju teško mogu primeniti uobičajena merila kojima se vrši periodizacija ranijih epoha. Sasvim sazrela i zaključena dela — kao što je, naprimer, Mondrianovo — svojom beskompromisnom udaljenošću od svega što zasada smatramo estetičkim doživljajem, ukazuju nam da su mogućnosti doživljavanja što ih ona u sebi sadrže prilično daleko od toga da budu otkrivene i shvaćene. Zrelošću jednoga stila obično nazivamo svesno korišćenje svih mogućnosti što ih oblici jedne vrste pružaju; i verovatno najbolji primer takve zrelosti koji u istoriji umetnosti poznajemo, jeste period takozvane »visoke renesanse«, u kome nalazimo iskorišćene sve mogućnosti ljudskog tela koje ono može pružiti kao oblik, kao masa i kao materija. Čak i letimičan pogled na dela stvorena u godinama koje su iza nas, pokazaće nam nepreglednu panoramu mogućnosti, kojima tek predstoji da budu iskorišćene, i povratak figurativnom slikarstvu — bilo u obliku naivnog, ili fantastičnog slikarstva, omiljenog među literatima — pokazuje nam poraz istraživačkog duha pre nego poraz i duhovnu pustoš jednoga stila. Isto tako, ne smemo zaboraviti kako je sasvim zreli period renesanse gotovo dve stotine godina udaljen od prvog pokušaja da se ljudsko telo u svom konkretnom obliku učini mogućim za umetnost, Giottove kapele Scrovegni.

Moram odmah da kažem kako nemam nikakvu gotovu teoriju o tome na koji način Mondrianovi kvadrati mogu postati »cosa mentale« — osim tvrđenja da me oni uzbuđuju isto onako kao što me uzbuđuje neko od velikih dela klasične umetnosti — ali mislim kako bi svaki preuranjeno uopšteni odgovor morao biti brzoplet i pogrešan. U odnosu na modernu umetnost, mi još uvek živimo u periodu prilagođavanja, i stoga sva naša objašnjenja i sve naše teorije moraju na naročiti način biti dvosmislene: one su samo delimično u stanju da objasne ono što zaista vidimo, a najvećim delom pokušavaju da ono što vidimo na neki način vežu za ustaljene navike gledanja. Obično volimo da govorimo o dehumanizovanoj umetnosti tehničke civilizacije, ali ako pažljivije pogledamo, primetićemo kako je taj pridev samo projekcija našeg nepotpunog reagovanja na oblike koje nalazimo u modernoj umetnosti, i kako on izražava našu nesigurnost pred njima, daleko više nego što govori o stvarnom stanju stvari. Razume se, može mi se primetiti kako je prilično lako prebaciti u budućnost sve što nas danas muči, i naseliti je nestvarnim nadama i neostvarljivim željama. Ali ako sve o čemu sam govorio nije tačno, tada proteklih šezdeset godina umetnost nisu stvarali umetnici — u čiju ozbiljnost i čestitost nemamo razloga da sumnjamo — već šarlatani i ludaci. Kao pretpostavka, ovo mi se čini daleko smelijim nego sve što sam rekao.

SLIKA SVIJETA I MODERNA DRAMA

Vladan Švacov

Kazalište od samoga svog iskona stoji u najužoj vezi s općom životnom konstelacijom vremena; življe i spremnije od bilo koje umjetnosti uplića se ono u tkivo svoje sadašnjice, jer od njenog besprizivnog suda živi i umire. Zato je dramsko pjesništvo od Eshila do Ibsena crplo svoje životne sokove iz plodno-oporog tla aktualnosti i tek kroz neposredno — u kazališnoj predstavi — provjereno svjedočenje o čovjeku i svijetu ulazilo u kulturno - povijesne tokove budućnosti. Težnja za osmišljavanjem tog iskustva dopušta mogućnost da ovaj pokušaj bude naslovljen ovako: *slika svijeta i moderna drama.*

PRETHODNO ISPITIVANJE POJMOVA

Ne moda, ni kabinetska pedanterija, već misaona zrelost vremena nalaže uvijek pomno i budno preispitivanje kategorijalnog aparata, koji pod teretom sve odsudnijih spoznaja i radikalno novih usmjerenosti pokazuje svoju sretnu nestabilnost. Sretnu stoga, što svjedoči o živim strujanjima duha u vremenu koje je već davno određeno kao »oskudno«.

U naslovu su dovedeni u vezu pojmovi: *slika, svijet, moderno, drama.* Njihova prethodna povezanost u parove *slika svijeta i moderna drama,* tek je postulirani pretkritički odnos, koji prije punog misaonog važenja treba razriješiti, da bi istom nakon ispitivanja bio omogućen.

a) Slika svijeta

Prije no što zapitamo o slici (mislimo dakako suvremenog) svijeta, moramo pitati o svijetu samom. Što je svijet danas, za misaonog čovjeka druge polovine 20. vijeka?

Što je to svijet?[1]

---

[1] U mišljenju o svijetu nemoguće je mimoići najznačajnijeg živog mislioca našeg povijesnog svijeta, Martina Heideggera. Njegova prisutnost u ovom radu pri određivanju pojmova nije samo akt evidencije.

»To ime nije ograničeno na kosmos, prirodu. Svijetu pripada i povijest. Ipak, samo priroda i povijest i oboje u svojem.. uzajamnom prožimanju ne stvaraju svijet. U ovom odnosu misli se i na osnov svijeta isto tako, kao i na njegov odnos prema svijetu.«[2] Svijet dakle ne znači više nešto po sebi postojeće, što izvan čovjeka i suprotstavljeno čovjeku postaje osnovom i samog njegovog određenja. Svijet nije više samo KÓSMOS, FYSIS, ili u svom odnošenju prema čovjeku MOIRA, EIMARMENE, nego čvrsto zajedništvo prirode i povijesti. Bez obzira na razlike, novovjeko mišljenje od Descartesa do Heideggera (uz isključenje metafizičkog materijalizma) svijet određuje subjektivno, antropocentrički, kao čovjekov svijet. Bilo kao: predmet kogitacije (Descartes), ideja uma (Kant), samorazvoj ideje (Hegel) predmet čovjekove osjetilne i praktičke djelatnosti (Marx), ili intencionalni bitak (Husserl) — svijet se uspostavlja kao pred-metnut, pred-stavljen, čovjekom obuhvaćen. Svijet se objelodanjuje kao slika, kao u najširem i najdubljem smislu gledano i sagledano, ali u isto vrijeme kao ono, koje svoj identitet dobiva tek u tom odnosu spoznajnog zrenja i praktičkog oblikovanja. Stoga »slika« ovdje ne znači puki odraz. »Mi time mislimo svijet sam, postojeće u cjelini, onako kako je za nas mjerodavno i obavezno. Slika ne znači ovdje neki otisak, već ono što proizlazi iz govornog obrata: mi smo o nečem u slici. To će reći: sama stvar stoji tako, kako s njom stoji za nas, pred nama.«[3]

Slika svijeta je tako neprekidno strujanje, dohvatanje i izmicanje, omogućeno skupo plaćenom povlasticom čovjekovom da prema svijetu uvijek bude »nešto drugo« — subjekt. Nešto od težine te povlastice sadržano je u našoj staroj riječi za subjekt: podmet. Biti subjekt, znači biti vječno pod-metnut.

»Ali još manjka jedno odlučujuće određenje u biti slike. ‚Mi smo o nečemu u slici' ne znači samo da nam je biće uopće predstavljeno, već da u svemu onome što mu pripada i stoji zajedno, stoji pred nama kao sistem.«[4] Subjektivnost i sistematičnost osnovna su određenja novovjekog mišljenja i pjevanja. Za Antiku je slika svijeta neprimjenljiva veza pojmova, jer tamo je čovjek obuzet i obuhvaćen opstojnošću unatoč svim otporima i ponosnim osjećajima svoje vrijednosti. Kad Sofoklo u »Antigoni« kaže:

»Pun je sila svet,
al' ništa čoveka jače nije...« (Prev. M. Đurić),

tada je to samo izraz za osvjedočenje da je čovjek doduše najjača, ali ipak samo *jedna od sila unutar svijeta.*

---

[2] Martin Heidegger, »Ho'zwege«, Frankfurt/a. M. 1952. S. 81.
[3] Ibid. S. 82.
[4] ibid. S. 82.

Srednji vijek također ne može imati sliku svijeta, jer je opstojnost shvaćena kao *ens creatum*. Ništa ilustrativnije za taj stav od Augustinovih riječi: »Tada se obratih svima *stvarima što se dotiču mojih sjetila:* Recite mi nešto o Bogu, koji vi nijeste; kažite mi nešto o njemu! A one zavapiše glasom velikim: *On nas je stvorio.*«[5] Odnos stvorenog prema stvorenome isključuje svaku mogućnost subjektivnog postavljanja čovjeka prema svijetu, dakle sliku svijeta; ova danas znači ništa manje nego sliku postojećeg onako kako je ono za čovjeka, a i sliku čovjeka samog, koji se o postojećem »postavlja u sliku« i time uspostavlja kao subjekt. Taj *antropocentrizam* međutim nije isto što i egoizam ili individualizam. *Subjektivizam* obavezuje svaki pojedinačni Ja cijelim nepreglednim prostranstvom povijesnih povezanosti. Stoga Heidegger ispravno primjećuje: »Ovo, za bit novoga vijeka odlučujuće ograničenje oba događaja, da svijet postaje slikom, a čovjek subjektom, baca ujedno svijetlo na onaj, na prvi pogled protusmisleni događaj novovjeke povijesti. Naime, što obuhvatnije i snažnije svijet kao osvojen stoji na raspolaganju, što objektivnijim se pojavljuje objekt, to subjektivnije, tj. prodornije uzdiže se subjekt, to nezaustavljivije obraća se promatranje svijeta i učenje o svijetu u učenje o čovjeku, u antropologiju. Nije nikakvo čudo, da tek tamo gdje svijet postaje slikom dolazi do humanizma.«[6]

Razmatranje pojmova svijeta i slike dovelo nas je tako do pojma slike svijeta, koji opet donosi dvostruku spoznaju: o našem vremenu kao vremenu slike, sistema — i o čovjeku kao nosiocu, uspostavljaču te slike i tog sistema. Ova, već mnogo puta ovdje imenovana subjektivnost novovjekog mišljenja i djelovanja predstavlja za čovjeka strašan teret odgovornosti i samoće. Sada već bez pomoći odozgo, a još bez čvrste ukorijenjenosti u zavičaju bitka, čovjek današnjice je putnik; on je ono nemirno Između, po kojemu kao nada pripada bitku, a ipak u opstojnosti ostaje strancem. O tegobama tog putovanja i o mjestima toga Između u našem vremenu govori nam:

b) Moderna drama

Svijetu kao čovjekovu svijetu pripada povijest. Povijesti pripada svako bitno činjenje čovjekovo, dakle i umjetnost. Zato svaki govor o umjetnosti znači govor o povijesti, kao što sam govor umjetnosti znači i jest govor povijesti same.[7] Tek iz osvještenja ove bitne povezanosti možemo krenuti u mišljenje o pjesništvu i unutar pjesništva o dramskom pjesništvu.

---

[5] Augustin iz Tagaste, »Ispovijesti«, Zagreb 1930. Prev. A. Živković; X—6. Podvukao V. Š.

[6] Holzwege, cit. izd. S. 86—87.

[7] Sedlmayr stoga djelimice pogađa istinu kad iznosi svoju ekstremnu tezu: »Interpretacija pojedinih djela umjetnosti može biti pretpostavka dubljeg poznavanja povijesnog zbivanja, ne obratno. Iz umjetnosti možemo i moramo u povijest. Iz povijesti ne možemo u umjetnost.« — Hans Sedlmayr: »Kunst und Wahrheit«, Hamburg 1957. S. 7.

Pjesništvo je očito neko govorenje, u svojim ciljevima i najvišim dometima »čisto« govorenje. »Čisto« znači bez primjese bilo čega što ne bi bilo pravo govorenje. U pjesničkoj praksi i verifikaciji to znači: ne moći dodati, oduzeti, ili zamijeniti ma i jednu riječ, ma i jedan znak.

Što znači: pravo govorenje?

Znači govorenje koje je kazivanje, iskazivanje i pokazivanje.

Čega?

Uvijek onog Jednog, što jest kao jedno u svemu: bitka.

Što je kazivanje bitka?

Istina.

Zašto kazivanje umjesto govorenje?

Jer se može govoriti a da se ništa ne *kaže*, i može se šutjeti, a da se mnogo toga kaže.

Zašto je bit govorenja kazivanje, a bit govora — kaza. Kazivanje je istinito, bitno govorenje bitka samog. Kaza je mjesto gdje obitava bitak. *Kaza je kuća bitka*[8]

Govoriti o pjesništvu znači dakle govoriti o neiscrpnim mogućnostima prodora u boravište bitka, u kazu. U kazi je bitak kod kuće, on se tamo razotkriva. U pjesničkom kazivanju bitak se »postavlja —u — djelo«, u njegovom »sijanju« po-kazuje svoju prisutnost u osjetilnosti i povijesti, is-kazuje se kao ljudski bitak i oblikuje se u »svijet«, u »stil«. Bitno mišljenje o pjesništvu je dakle mišljenje o biti pjesništva kao boravište bitka. Zato će mišljenje o pjesništvu kao ljudskom »sačinjanju« (u — djelo — postavljanju) istine bitka, nužno uspostaviti i izvesti temeljne pojmove poetike iz temeljnih mogućnosti ljudskog bitka, iz njegove vremenitosti i povijesnosti. Ova posljednja misao, koja je izvanredno plodno djelovala na modernu fundamentalnu poetiku ima svoje ishodište u djelu, koje na izgled nema nikakve veze o problemima poetike i teorije književnosti. Riječ je o još uvijek aktualnoj, iako od samoga autora u mnogo čemu prevladanoj Heideggerovoj knjizi »Sein und Zeit«[9]. Najznatniju korist izveo je iz tog djela Emil Staiger, kada je iz trodimenzionalnosti vremena našao put za bitno određenje temeljnih rodnih pojmova poetike[10]

Osnovna je teza da se lirsko, epsko i dramatsko kao temeljni pojmovi poetike zasnivaju na tri temeljne mogućnosti ljudskog

---

8) Usp. M. Heidegger: O biti umjetnosti, Zagreb 1959. Prev. D. Grlić — D. Pejović, i osobito najnoviji Heideggerov zbornik radova o govoru i pjesništvu: »Unterwegs zur Sprache«, Pfullingen 1959.

9) Usp. M. Heidegger: Sein und Zeit, Tübingen 1953. (7. Aufl.), osobito §§ 67. i 68.

10) Usp. Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1951 (2. Aufl.) O Staigerovom djelu pisao je kod nas vrlo iscrpno, Zdenko Škreb. Usp. A. Flaker — Z. Škreb: »Stilovi i razdoblja«, Zagreb 1964.

postojanja. Dramatsko koje nas ovdje zanima određeno je u svojoj biti kao napetost, a realizira se u dva osnovna modusa: kao patos i kao problem. Bez obzira na neznatne zamjerke i znatna priznanja Staigerovu izvođenju treba spomenuti, da upravo u ovom, kod Staigera nedovoljno domišljenom pojmu napetosti leže mogućnosti jedne moderne fundamentalne dramaturgije. Ali, napetost može biti konstitutivni pojam dramskog pjesništva samo ako se shvati, ne kao subjektivna napregnutost ili podignutost raspoloženja, već kao odnos i odstojanje. Ne samo kao »napetost« situacije, dijaloga, ili radnje, već prije svega kao napetost strune ili žice koja titra, zvuči i glasa se; kao nešto razapeto između . . ., kao napetost odstojanja između dva mjesta. Bit dramatske napetosti proizlazi iz odstojanja između opstojnosti i vrhovne povijesne vrednote.

Ako se epsko i lirsko prijateljski kreću po tlu opstojnosti, bilo kao predočujuće prikazivanje punine njenog toka (epsko), bilo kao uranjanje i stapanje s njenim strujanjem (lirsko) — dramatsko je oblik suđenja opstojnosti, njena kritika, a u svom do posljednjih konsekvencija dovedenom obliku, u tragediji, njena negacija. Dramsko je djelo stoga uvijek izraz privacije neke povijesne vrednote, a u najvišim svojim ambicijama izraz nepostojanja ili nemogućnosti realizacije vrhovne povijesne vrednote; ono je »tvrdnja o nemogućnosti jednog povijesnog svijeta«. (Staiger).

Antička tragedija je, bitno mišljeno, svijest o nemoći čovjeka, kao sudbinom, svjetskim redom sputanog bića. Najviša vrednota se tada osjeća kao čovjekova sloboda prema nadmoćnom redu stvari kojim je zauvijek obuhvaćen (Edip). Sudbina je predstavljena kao uzrok čovjekove ugroženosti i bespomoćnosti, a sloboda kao nikad nedostižna vrednota oslobođenja od strašnog reda Bezimenog.

Povijesne vrednote, koje u etičkoj svijesti srednjega vijeka zauzimaju najviše mjesto, jesu čistoća i čast. Zato su najznačajnije pjesničke tvorevine vremena, koje su dramatski određene (bez obzira radilo se o drami, epu ili romanu), cijelo razdoblje odredile kao nemogućnost čistoće i časti u sloju opstojnosti. Nedramatičnost sakralne dramaturgije srednjovjekovnih martirija, uočena već u periodu francuske preklasične poetike (De la Taille, D'Aubignac) proizlazi upravo iz nedostatka napetosti. Opstojnost je shvaćena kao kratak put prema vječnosti onostranog, koje je shvaćeno kao prava zazbiljnost, pa svako mučeništvo i nevinost svetaca i ugodnika ukida odstojanje između opstojanosti i zavičaja. Dramatičnost profanog pjesništva naprotiv postavlja baš to odstojanje kao nepremostivo (Teme Tristana i Izolde, Fausta, Tannhäusera i kasnije Cid, Horace, Mizantrop.)

Novovjeki etos i suvremeno mišljenje određuje vrhovnu povijesnu vrednotu našega vremena kao otvorenost mogućnosti slobodne ljudske ličnosti, pa usmjeruju svoje djelovanje (Marx) i istraživanje (filozofska antropologija) prema uspostavljanju te vrednote. Najopćeniji izraz za tako određenu vrednotu vremena, za etički i u najvišem smislu ljudski imperativ budućnosti jest: zavičaj. Odavde i unutarnja veza između različitih određenja privacije te vrednote. Alijenacija (Marx), »bog je mrtav« (Nietzsche), ništavilo (Sartre), zaborav bitka (Heidegger), beskućnost (Bollnow) — samo su svojevrsni izrazi opće spoznaje o čovjekovoj bezavičajnosti i otuđenosti u svijetu.

Ako smo dramatsko uopće odredili kao napetost odstojanja između opstojnosti i vrhovne povijesne vrednote, a vrhovnu povijesnu vrednotu našeg vremena kao zavičajnu budućnost čovjekovu, to će bitno određenje u pravom smislu moderne drame glasiti: *sačinjanje napetosti odstojanja između opstojnosti i zavičaja.*

Ovakvo određenje namjerno i svjesno odustaje od svake pretenzije definiranja. Mišljenje na kojem je zasnovano zabacuje pretpostavku tradicionalne estetike bilo kojeg smjera, da je drama prije svega »umjetnina« i da kao takva podliježe primarno estetičkoj književno-kritičkoj ili dramaturškoj analizi »forme«, »strukture« itd. Ono uspostavlja dramu prije svega kao *oblik sačinjanja istine bitka,* kao *boravište njegovog povijesnog epohé* i time tek u razgraničenju od ostalih oblika kazivanja (mišljenja, lirskog i epskog pjesništva), ulazi u potragu za njenom biti. Tako kroz bitno mišljenje o pjesništvu dolazimo do dvostruke mogućnosti: nalazimo utemeljenje i ishodište osnovnih općih pojmova i nove, često vrlo plodne putove do klasifikacije i interpretacije (Staiger, Heidegger, Bollnow[11]) — i s druge strane, pjesništvo shvaćeno kao boravište bitka uspostavlja se izvorom spoznaje o njegovoj povijesnosti (Sedlmayr, Volkmann — Schluck, Strolz). Ova druga mogućnost pravi je interes ovog pokušaja i njegovog osnovnog pitanja koje glasi:

KAKO SE MODERNA DRAMA UGRAĐUJE U SLIKU SVIJETA?[12]

Prije nego što pitamo moramo pokazati mogućnost i važnost pitanja. Mogući prigovor da se ono uopće postavi, glasi: ako je dramatsko u svojoj biti izvjesna destrukcija, i to čak destrukcija mogućnosti opstojnosti, kako se tada drama može »ugraditi« u sliku svijeta? Odgovor na ovo pretpitanje proizlazi iz samoga pojma svijeta. Svijet je određen ne samo kao statički sistem zazbiljnosti, već i kao osnov te zazbiljnosti i svijest o njoj. U svijesti o svijetu nalazi se i nužnost njegova kretanja i mijenjanja tako jasno, da uza sve razlike među misaonim sistemima ona jedina ostaje izvan sumnje i prijepora.

---

[11] Usp. njegovu izvrsnu studiju o Rilkeu: Otto Friedrich Bollnow — Rilke, Stuttgart 1956. (2. Aufl.)

[12] Pri ovom pitanju daje se još jedno određenje moderne drame. Ona je moderna ukoliko »se ugrađuje«, ukoliko nadopunjuje sliku suvremenog svijeta. Time je razlučeno moderno od suvremenog tako, da ovo posljednje ostaje samo kao oznaka vremenske pripadnosti djela ili stvaraoca razdoblju. Moderno pak znači korespondenciju s bitnim određenjima suvremenog svijeta njegovim ugroženostima, traženjima, slutnjama i nadama. Tvrdnja da se određenje pojma modernog mora izvesti iz slike svijeta, a da se s druge strane slika svijeta izgrađuje iz pjesničkih spoznaja, nije circulus vitiosus. Do slike svijeta ne dolazimo samo iz pjesništva, već i iz filozofije, znanosti, tehnike, proizvodnje i njihovih odnosa. Dramsko je pjesništvo samo jedan od izvora naše spoznaje suvremenog svijeta, dok je suvremeni svijet jedino ishodište dramskog pjesništva.

A to je upravo polje igre dramskog pjesništva: svijet koji se iz sebe razara i stvara; svijet kao vječno poprište »borbe starih i novih bogova«; svijet kao stalni sukob svoje zbilje i svojih mogućnosti; *svijet kao raspon između opstojnosti i zavičaja.* Drama kao pjesnička destrukcija povijesne opstojnosti doziva budućnost svijeta razarajući njegovu sadašnjost. Drama se ugrađuje u sliku svijeta poetskim tvrđenjem i pokazivanjem nemogućnosti svijeta kao ostajanja.

Moderna drama izražava tu nemogućnost u nekoliko stupnjeva destrukcije svijeta. Pokušajmo imenovati teze tih stupnjeva:

1. Svijet je loše uređen.
2. Svijet je nužno loše uređen.
3. Svijet je igra.
4. Svijet je pričin.
5. Svijeta nema, ili svijet kao sistem ne postoji.

Bez namjere da se slijedeće izvođenje shvati kao tematska klasifikacija moderne drame, želi se pokazati kako stupnjevi destrukcije opstojnosti vrše postepenu redukciju vrednota jednoga svijeta na izmaku. Pođimo redom:

1. Svijet je loše uređen.

Na ovom prvom stupnju destrukcije svijet je shvaćen kao svijet društva. Zato prva generacija[13] modernih dramatičara pokazuje socijalna i egzistencijalna ograničenja unutar građanske zajednice. Pri tome se socijalna kritika nesvjesno ili svjesno zalaže za društvenu reformu kao jedinu pravu mogućnost obraćanja čovjeka sretnijoj budućnosti. Teza je jasna: pokažimo građanskom društvu njegovo pravo lice, podstaknimo revolucionarnu vatru pobune da bismo promijenili same osnove društvene organizacije. Do ovako dosljedno domišljenog i izraženog stava dug je put. On se začinje još u samim počecima moderne drame, u gotovo bismo rekli kontemplativnim destrukcijama Čehova i Ibsena, vodi preko već svjesno politički angažiranih dramatičara kao što su G.B. Shaw, E. Toller i Gorki do ekstremno izražene dramaturške i kazališne koncepcije Bertolta Brechta.

---

[13] Pojam generacije ovdje očito nema značenje ni vremenskog ni stilskog pa čak ni tematskog zajedništva. On ovdje bez drugih pretenzija samo povezuje raznorodne pojave istog stupnja destrukcije opstojnosti.

Svojevrstan opori optimizam zrači iz ove dramaturgije. Zlo nije nepopravljivo, ono ne leži u samim osnovama svijeta, već u čovjeku, koji kao racionalno, društveno i stvaralačko biće, uza sve svoje deformacije stoji na pragu povijesne inicijative.

2. Svijet je nužno loše uređen.

U ovoj tvrdnji osjećamo već dah i duh antičke tragedije sudbine: nitko ne može biti nevin. Ipak, odnos ogrešenja je u modernoj drami bitno različito zasnovan. Dok je antički junak igračka sudbine koja se neumoljivo vrši izvan i iznad njega, novovjeki tragički patnik nosi svoju sudbinu u sebi. Umjesto pravde i nepravde, istine i neistine, sada se bore dvije pravde i dvije istine. Čovjek se ne sukobljava više s vanjskim silama i moćima, već se one sukobljavaju u čovjeku (Jaspers). U tom sukobu čovjek nema pomoći ni suradnje, on je sâm. Teret svijeta pada na njega i u njega svom težinom svoje prijetnje. Svijet, to sada nije društvo, zajednica, to je svaki pojedinac. A ipak, radi se o jednom sistemu svijeta vezanom iskustvom osamljenosti i bespomoćnosti (O'Neill). Taj sistem u dramskom pjesništvu izrasta iz naturalizma od Strindberga do O'Neilla, nosi sa sobom svu »tragiku susreta duša« (Maeterlinck), nemogućnost prisnosti i djelotvornosti (Sartre). Iz toga svijeta nema izlaza. Ljudi se bespomoćno otimlju njegovoj prisili, uzalud pokušavaju slobodu i međusobno približavanje (Anouilh, Giraudoux).

3. Svijet je igra.

Daljnje rastvaranje svijeta ogleda se u spoznaji njegove strašne instrumentalnosti. Dok je na prethodnom stupnju svijet još stabilan i uređen iako nas kao sistem ugrožava, ovdje se on preobraća u nepoznato Nešto, što nas poput marioneta drži u suludoj, za nas besmislenoj igri. Ne sistem, ne kozmos, nego nadmoćni golemi Hir poigrava se s nama bez ikakvih jasnih ciljeva i pravila. Mi samo »igramo ili smo igrani« (Schnitzler), a da nikada ne saznajemo što nas i zašto drži u igri. Grandiozne vizije čitavog niza dramatičara tog intenziteta destrukcije pokazuju svojim zajedničkim izvornim iskustvom jednu u pravom smislu modernu projekciju čovjekove otuđenosti. Dramski opus Jeana Geneta (Sluškinje, Balkon, Crnci, Paravani) uporno ponavlja u različitim varijantama svu tragiku položaja čovjeka kao igrača i igračke. Schnitzler, Ghelderode, Audiberti, Dürrenmatt i mnogi drugi kazuju isto.

Samo jedan korak dijeli nas do još intenzivnije destrukcije svijeta sažete u tezi:

4. Svijet je pričin.

Čovjek živi u međuprostoru društvenog pričina i svoje samoće u stalnoj bezizglednoj potrazi za svojim pravim bićem. On se ogleda u svojoj okolini kao u ogledalu, bez mogućnosti da ikada sazna što stoji iza pričina slike i društvene maske. Iščezava i topi se u tuđim očima, grozničavo traži svoj identitet da nađe istinu svoje krivnje i mogućnost pravednosti svojih postupaka. Ali slike su nejasne i proturječne, nikada se ne usklađuju u smisleni sistem. Ja se pretvara u nesigurni privid, u igru odsjeva i odraza, bez nade da ikada sazna i usvoji ono Iza. Ljudi još saobraćaju međusobno, ali već pri samom stupanju u odnos navlače maske. Groteskna gomila maskama izranjenih i izobličenih lica ispunjava i postaje svijet maglovitih prikaza bez čvrstih tijela, bez stalnih oblika. Samo katkada, u ogoljenosti očajničke strasti spadne koja maska, ali ona je tako prirasla uz lice, da se i ono otkida s njom. I nikada lica. Maska iznad njega, ili bezoblična krvava masa ispod njega. Opet se ne zna tko je tko. Lutanje bezimenih nestvarnih sjena nastavlja se u nedogled.

To je svijet, ili bolje, ono što je ostalo od svijeta Luigi Pirandella, bolnog tražitelja čovjeka i istine u svijetu pričina. Pirandellove spoznaje su magistralna iskustva našega vremena ne samo zbog literarnih i dramaturških inovacija, nego u prvom redu zbog radikaliziranja i zaoštravanja povijesne dijagnoze. Ne će proći ni trideset godina od njegovih prvih sumornih poruka, da bi se konačno objavila posljednja i najekstremnija teza moderne drame:

5. Svijeta — nema — Svijet kao sistem ne postoji.

Spomenimo odmah imena: Eugène Ionesco i Samuel Beckett. 1950. godine Ionesco je izvršio svoj prvi atak na *logos.* »Ćelava pjevačica« nije bizarni »anti-piece«, »Lekcija« (1951.) nije samo »drame comique«, to je napad na svijet kao logički sistem, napad na svijet kao kozmos, koji se kao »monde comique« pretvara u »anti-monde«. Taj se napad očituje u tri faze razvoja Ionescove tematike:

a) destrukcija govora kao kazivanja,

b) destrukcija smjera i smisla proizvođenja i

c) destrukcija svijeta kao mogućnosti slobode.

Rastvaranje počinje prihvaćanjem kontradikcije kao normalne mogućnosti mišljenja i komunikacije (Ćelava pjevačica). Ono se nastavlja totalnim obezvređenjem i same evidencije »6+1=7, a katkada i 8!« (Lekcija). Iza toga nastupa teror stvari, proizvodnje, predmeta upotrebe, koji se beskonačno umnožavaju i zatrpavaju čovjeka, tako da on postaje njihovim predmetom. (Budućnost je u jajima, Amédée, Novi stanar). Raspada se ne samo spoznajna, već i praktička relacija subjekt-objekt, rastvara se svaka zakonitost mišljenja i pojavnosti, svijet postaje ne-u-računljiv, on kao red stvari više ne postoji.

Kod Pirandella, Schnitzlera ili Geneta još slutimo da iza maske, igre i pričina postoji neki nedohvatljivi, zlobni red, antropomorfizirana, nehajna MOIRA, koja se poput poludjele matere surovo igra sa svojom nakaznom djecom.

Sada, u djelu Samuela Becketta nema više ništa »iza« i ništa »iznad«, tako da i ono nekoliko preostalih ljudskih ostataka ovog »ne-svijeta« odustaje od traženja. Oni napuštaju čak i traženja nasumce, lutanje, bilo kakvo kretanje. Oni samo čekaju. Čekaju i traju. Lica Beckettovih drama su derutna tjelesa koja lebde u vakuumu čistog trajanja, dok oko njih, kao po ćudljivoj navici nekog pokvarenog mehanizma gravitacije kruže krhotine bivšeg svijeta: nekoliko predmeta svakodnevne uporabe, dva-tri zaboravom nagrizena stiha »klasika«, par taktova prastarog banalnog šlagera, po koja slika sjećanja »od nekad«, bez mogućnosti da se integrira u iskustvo.

I onda, kad izađemo iz kazališta nakon predstave Beckettova komada, dogodi nam se ono što je veliki Louis Jouvet nazvao »srećom drugoga dana«. Izlazimo potreseni i mislimo, kako to: Svi ti Beckettovi jedva — još — ljudi, razasuti po pustarama i smetištima, napola istrunuli, ukopani do vrata u zemlju — svi oni traju. Još više od toga, oni istraju. Smisao njihova postojanja sveden je na čekanje i puko trajanje, na shizoidno ponavljanje svakodnevnih besmislica, ali njihova volja za trajanjem nikada nije narušena. Iz te bezgranične upornosti ogoljenog opstanka, iz najtamnijih i najskrovitijih dubina života kao da progovara pra-volja u zaborav potisnutog bitka: da bude. Ništa više od toga, samo: da bude.

I to je doista »svršetak igre«. Svršetak igre koja je započela u vrijeme kada se od kora odvojio prvi glumac (HYPOKRITES — odgovarač), kada je začet dijalog (DIALOGOS, dvo-govor). Umjesto jednog logosa, govora i zakona sklada i reda počinje prijepor i borba. Umjesto prazajednice jednakih u jednom počinje po-dvojenost. Govor se sukobljava s od-govorom, rođena je DRAMA (radnja), da *radi* o mukotrpnom putu čovjekova odlaska u povratak zavičaju. Ona nam pokazuje početak dijeljenja od praprisnosti »krila velike Matere« (Rilke) i hod sve do u »ledeno doba srca« (G. Hauptmann), do izgubljenosti u čistom trajanju. Ona nam danas pokazuje sve razdaljine čovjekova otuđenja od svog zavičaja, njegova ogrešenja o svoje otvorene mogućnosti:

nedjelatnost i ostajanje,
površnost — »ne htjeti duboko i prisno« (Kierkegaard),
strah od istine,
strah od slobode.

Nagrizajući sito samozadovoljstvo dragovoljnih slijepaca, moderna drama kazuje: pred čovjekom današnjice ostaje nedirnut još samo *horizont trajanja kao oskudni ali strpljivi temelj njegova postajanja.*

Izgradnja svijeta počinje još jednom iznova. Vidjeti i imenovati njegove obrise posao je kazivanja. Imenovati njegove pukotine, posao je dramatskog kazivanja. Obrisi i pukotine — to nam daje već nešto slike. Za pomnjivog sakupljača možda će se naći iskra iskre za njeno osvjetljenje i u ovom, upravo izgovorenom:

slika svijeta i moderna drama.

UMJETNOST I KONSTRUKTIVISTIČKI NIHILIZAM

Abdulah Šarčević

I

Simbol naše povijesne epohe razaznajemo, između ostalog, i u jednom impresivnom konfliktu između misli i čina, unutarnjeg svijeta i vanjsko-objektivnog; kao da je sve nekom skrivenom a tiranskom silom »historijskih« ili »kosmičkih« zakona prisiljeno da napusti svoje rodno tle, da napusti svoj jedinstveni i jednokratni susret zemlje i neba, da prebiva u tuđoj krajini sa tragičkim znakom gubitka i traženja elementarne i nesvodive »snage-sustancije«. Sve što se pojavi pod tim epohalnim znakom kao da ostvaruje samo neki neizrecivi i nemišljivi »teološki« ili providencijalni plan. Paukova mreža transcendirajućeg plana-apsoluta kao da degradra svaki postali singularitet u neku njemu tuđu formu. Pa ipak nikada upravo sustav svijeta nije toliko bio diskutabilan.

Sjetimo se da je novovjekovna povijest čije implikacije dobivaju danas tek svoje konačne historijsko-planetarne obrise instalirala oblikujuću snagu subjektiviteta: »objektivni idealizam« je povijest što je na sebe preuzela »rad pojma«, *da empirijski i industrijsko-tehnički razvije i eksplicira sve njegove bitne i unutarnje mogućnosti;* sve mora na apokaliptičnoj njihalici da se rastvori u *tvorbu,* napravu, postavku, jer zbiljsko je ono povijesno-društveno bivanje što je istovremeno *apsolutno posredovanje, tehničko-znanstvena transparencija* svijeta, onaj Moloh čiji jezičak i pohotljive ruke svemu dodjeljuju pravdu kalkila-objekta, predmeta-funkcije. Budući da je ono porodilo i jedno skoro kosmičko oduševljenje, da svi spremno sudjelujemo *u radu sa deformiranom i kvantificiranom prirodom,* da na utopijsko nebo letimo sa instrumentarijem i funkcionaliziranim mišljenjem, tada je uvid u *bitno,* u *pretpostavku* sveg ovog popredmećenja i deformiranja — sa stajališta novovjekovne povijesti — *prigodan* ili štaviše *spekulativan* slučaj.

Gubitak iskonsko-povijesne prirode svakog unutar-svjetovnog bića, dakle, i umjetničkog djela, samo je implikacija novovjekovne pretpostavke povijesnog napretka, izraz *rasprskavanja* *metafizičkog smisla* ili pozitivnog smisla totaliteta života što je nekada umjetnosti davao smisao iskonske i istinske supstancije (das Sein). I zaista s obzirom na tu transcendentnu smislenost umjetnička je produkcija izgubila »svoju pravu istinu i životnost«. Unutar epohalno konstituirane predmetno-znanstvene transparencije svijeta i »proze života« ona je po svom povijesno-transcendentalnom karakteru (a ne po svojoj empirijskoj formi egzistiranja) nadasve »suvišak« i »prošlost«. Hegel je naravno izrazio taj promijenjeni *dijalektički odnos umjetnosti i njene povijesne pretpostavke:* umjetničko djelo nije više sposobno da realizira »apsolutnu potrebu«, da na »najviši način« izriče istinu i ideju. Sve se više javlja potreba da se o umjetničkom djelu reflektira, da se ono neopozivo preobrati u *predmet znanosti.* Dakle, ni umjetnik ne može više apstrahirati od bodljikave činjenice da živi usred »reflektirajućeg svijeta«. Sudbina umjetnosti je prema tome neraskidivo vezana za sudbinu metafizike (a ne samo za njenu historijsku fiziku-egzistenciju), za eksploziju metafizičkog smisla. Ovaj je proces artikuliran *temporalnom strukturom* novovjekovne povijesti koja bitno određena »sistemom potreba i rada« rastvara sve što ne može biti predmet i član njenog kosmopolitskog sistema »savremenosti« — u »historiju«, u »nebiće« (»prošlost«) koje tek tako *udaljeno od svoje supstancije-iskona,* od vlastite temporalne prirode otuđeno, postaje *dostojno* »historijske« egzistencije.

II

Historijsko dostojanstvo umjetničkog djela dostojno je još samo muzejskih prostora, njihovih patina i starostavnosti. Poput mumificiranih organizama egzistiraju ona tu poput duhova (a katkad i poput duha), zbrinuti u svojoj *povijesnoj isključenosti,* a zaštićeni od buke i neumitnosti »vremena« kao prolaženja. Zar ova »historijska« nametljivost i isturenost (koja su pod zaštitom društvenih ili državnih institucija), ova brižna društvena i *kulturno-historijska briga,* ova naknadna samosvijest i refleksija što čuvaju ono što *više nije istina života kao i život istine,* zar to nije samo povijesni izraz za potrebu da reflektiramo o umjetnosti, da se ona još situira samo kao predmet (znanstvene refleksije, samosvjesnih i savjesnih historičara i raznih skakutavih histeričara, kao predmet pomame turističkih licitacija i privrede itd.). »Antiumjetnička« priroda kapitalističke produkcije paradoksalno se nadopunjuje i *iskupljuje najsavjesnijom brigom i zaštitom umjetničkih djela* kao historijskih suvišaka i predmeta. *Neumjetnička snaga kapitalističke produkcije uzvisuje umjetnost na najviše postolje muzejskog eksponata.*

Tako bitna umjetnička indispozicija povijesti, njena nijemost institucionalizirana u bitno spoljašnjem i apstraktnom odnosu prema supstratu prirode-povijesti, u umjetnim tvorbama što su poput nevidljivog premaza skrile i prekrile sva unutar-svjetovna bića, nadaleko namećući i legalizirajući *model svijeta kao znastveno-tehničke sheme* i *konstrukcije*, kao jedine »zbilje«, transformirala je i umjetničko djelo u organ i duhovno-historijsku nadopunu njene izvorne *apstraktnosti.* Umjetnost se protjeruje na periferiju kruga povijesti, u njen muzealno-historijski kutak, gdje je tek dostojna da postane predmet nezasitne refleksije: hipostaza i fetišiziranje umjetnosti kao i empirijski barbarizam spram nje mogući su na ovoj povijesnoj pretpostavci što zakonito ustanovljuje dualizam između povijesti i historije, između života i umjetnosti, *prozno uređene zbilje* i dopadljivo-lijepog *privida*, između spoljašnje masivne i iscrpljujuće radne egzistencije, grubog fakticiteta prirode-kalkila, i »čiste« umjetnosti. Kult historijskog, mistificiranje umjetnosti itd. nije bitno »jednostranost« orijentacije mišljenja, nego je epohalna mogućnost svuda prisutne desupstancijalizacije, *neumitne indiferencije prema naročitoj formi i smislu bića u svijetu, jedne agresivne i apstraktne društvenosti i njenih institucija.*

III

Totalno popredmećenje svih bića, totalno i čisto produciranje subjekta u svojoj anonimnoj i *apstraktnoj formi,* pretpostavlja eksploziju smislene imanencije bića, te su ljudi mogli biti doista slobodni kada su bili uhvaćeni u mišolovke *totalnog subjektiviteta* što svoje vlastite bitne mogućnosti izlaže poput oglasnih plakata u tekućoj traci objekata i funkcija, tvorbi i postavki. Zato se umjetnost i ne može bitnije da zainteresuje za neke spoljne događaje jer su oni odavno postali transparentni znanstveno-tehničkoj samosvijesti; ogledajući se u ogledalu ove operativne i praktikabilne svijesti, u mnogostrukim tehnikama (kao što su fotografija, film, televizija, radio itd.) unutar-svjetovna bića kao da osjećaju svoju degradaciju i *prozaični karakter.*

I možda je sve jednodušno u tome »da nas prešuti, upola možda kao sramotu a upola kao neizrecivu nadu« (Rilke); možda odbjegli smisao (totalitet) prebiva negdje, bojažljiv i nedohvatljiv, na ivici i *granici još nenaseljenog svijeta.* Odavno je to filozofija naslutila: u formi *modernog nihilizma,* ove epohalne i stravične *igre Ništa* što je ona povijesno popredmećujuća moć kojoj se *niko ne može sustegnuti* (E. Jünger, Über die Linie, 10), što nije samo zbivanje u plićaku povijesti nego je istovremeno »zbivanje što nadilazi povijest«, rad i »velika sudbina« dubine ili Ništa. Taj tok misli okončava u ideji »totalne mobilnosti« svijeta, one »organske konstrukcije« u kojoj će »herojska svijest« popredmetiti i tijelo kao čisti instrument. Prospekt je utopija nihilizma.

Granične tačke podudarnosti tog nihilizma (Nietzsche, Dostojevski) dosežu do optimističkog tona u traženju *puta ka spasu* iz duboke patnje čovjeka u »propalosti«. No spas je moguć samo nadmašivanjem modernog nihilizma koji vrši redukciju i prirode i duha i duše i umjetnosti i filozofije. Danas se čak podsjeća na univerzalan fenomen modernog nihilizma, na »uproštenje znanstvene teorije«, »na iščezavanje čudesnog«. Postoje još samo »nepoznati ciljevi«, još *nedostignuti vrhunci spoznaje i tehničke perfekcije.*

Nihilizam je epohalna pretpostavka novovjekovne povijesti te je u takvoj situaciji i umjetnost kao i svako unutar-svjetovno biće produkcija iz Ništa, u Ništa (i sa Ništa). Izgubivši nepovratno svaku smisaonu vezu sa *totalitetom života*, sa svim spoljašnjim, sa konvencionalnim, umjetnost započinje tek svoju sladogorku avanturu.

Pošto su svi pra-likovi, svi transcendentni smislovi nepovratno u *antropocentričkoj strukturi povijesti* iščezli, i umjetnost po transcendentalnom diktatu svojih epohalnih mogućnosti purificira od »predmetnih« oblika: time se ona i na svom empirijskom planu konačno situira u *produktivni subjektivitet*, u *samopostavljajuće Ja.* Njena ukleta sudba vezana je sada za demonsku prirodu unutarnjosti otrgnute od spoljašnjeg svijeta i konvencionalnog vremena što samo prigodno dospijeva (kao Big Ben u romanu »Gospođa Deloway« Virginije Woolf) u ovu dramu »vriska i krika« poput stravične scene koja još više uokviruje i ističe površnost i kontingenciju »brežuljka vremena« rada na kojem u svakidašnjici usrdno živimo.

Nekada je postavljeno pitanje da li je zaista jedina alternativa »čovjek činjenice« i »čovjek zraka«, mreža znanstveno-tehničke predmetnosti ili *prividno-subjektivno* oblikovanje. Međutim, sve što misaono začinjemo nije bez misaonih tokova što su i danas nezaobilazni »dubinom i elanom koncepcije« (Adorno, Notizen zur Literatur II, 152). Uza sve historijski uslovljene pukotine, promašaje i nedomišljenosti, usprkos svim autorovim revokacijama, ne želeći upasti u onaj neminovni dvostruki »kolosijek« nekritičkog oduševljenja ili pak praznog u stvari a priori potučenog kritičkog prkosa i poricanja, »Teorija romana«, na primjer, misaono je već najavila plimu *kategorijalnih strujanja moderne umjetnosti.*

IV

Zato počnimo s Lukácsom. Prije svega, za njega i filozofija kao i pjesništvo u najširem smislu riječi jesu svagda »simptom pukotine između unutarnjeg i spoljašnjeg, znak bitne različitosti između Ja i svijeta, inkongruencije duše i čina«. I on poput Hegela i Marxa, ostajući u istom kategorijalnom toku, u središte povijesne scene sa njenim tvoračkim i rušilačkim silama postavlja onaj sretni brežuljak vremena, onaj supstancijalni totalitet što omogućuje da sve konačno izriče i ostvaruje svoju beskonačnu prirodu, da duša u sebi miruje i kada djeluje. Taj jedinstveni totalitet je povijesna supstancija Grka: *ona što se u svom djelovanju ne gubi, što je na djelu i u svom određenom biću identično sa samim sobom.* Ona je za Hegela *dijalektika unutarnjosti* što u predmetnosti same sebe »ima formu spoljašnje stvari koja, kao identična sa svojom unutarnjošću, time i sa svoje strane neposredno jeste značenje same sebe, te znajući za sebe, ona pokazuje sebe« (Estetika II, 120).

Zato je po Hegelu ovaj supstancijalni totalitet ona povijest što ne pokazuje diskrepanciju unutarnjeg zbivanja i spoljašnjeg čina, Ja i svijeta. Krećući se u istom dijalektičkom kategorijalnom toku, Lukács također uokviruje u nekoliko misaonih poteza »transcendentalne« obrise klasične umjetnosti Grka. Ako duh i njegov čin jesu svuda u Grka cjelina, te se ona pojavljuje *kao slobodna i u sebi adekvatno podvostručena, ako se unutarnje nije povuklo u sebe i tako omogućilo onu diskrepanciju sa spoljnim činom,* tada je za Grke mogla postojati kongruencija između povijesti i filozofije povijesti, između povijesti filozofije i povijesti. Za Hegela — a potom i za Lukácsa u »Die Theorie des Romans« — čovjek u grčkoj povijesnoj supstanciji »još nije bio uvučen u sebe kao u našim vremenima. On je doduše bio subjekt ali se on nije *kao takav* postavio«, tj. *kao* iskon svakog objektiviteta. Taj mir u kretanju i djelu *supstancijalne duše ne poznaje razdor totaliteta,* bol raskinuća jedinstva; on je sretna i slobodna kongruencija transcendentalnog a priori i svih njegovih odjelovljenja.

Ne ulazeći ovdje u pojedinosti i implikacije ove *epohalne dijalektike odnosa povijesti i umjetnosti,* podsjetimo se da je Lukács u »Teoriji romana« dijalektički-blistavo osvijetlio princip grčkog života, one *slobodne* cjeline što je postala sama sebe svjesna u svim svojim djelima, onog »svijeta« i »sredine u kojoj ljepota počinje svoj pravi život i podiže svoje veselo carstvo«, u formi svoje »plastične individualnosti«, pa je otuda grčki narod »pomoću umjetnosti dao bogovima takvo određeno biće koje potpuno odgovara pravoj sadržini« (Hegel). U Grka je umjetnost bila »najviši izraz za apsolutno, te je grčka religija religija same umjetnosti, dok kasnija romantička umjetnost, mada je umjetnost, ipak već ukazuje na neku formu svijesti višu od one forme koju umjetnost može da dade« (Estetika, II, 130).

Apsolutno posredovanje i vraćanje svake historijske strukture njenom *pojmu,* apsolutna transparencija apsolutne logike stvari, što omogućuje »istinito u formi istinitog«, svođenje svega na mrežu i trapez apsolutnog subjektiviteta u kojem se utemeljuje svaki objektivitet, *isparivanje predmetnosti u mogućnosti apsolutne konstrukcije,* u funkcije-predmete kojima se može apsolutno-znanstveno manipulirati, *jest ideal i model, formirajući prius novovjekovne povijesti.* Zato umjetnost nije više »najviši izraz za apsolutno«. S obzirom na produktivnu snagu apsolutne znanosti ona je još samo *privid, suvišak i dekoracija apsolutno-znanstveno posredovanog i radnog vremena.* To je njeno bitno određenje. Znanstveno transparentna zbilja, tačnije, omogućuje tek »slobodni razvitak« umjetnosti, odvajajući je od masivne, ozbiljne i »objektivne« zbilje, od njene teleologije, smještajući je u domenu *kulturno-estetičkog predmeta,* izvan poretka i svjetske privrede samog apsoluta, »bivstvovanja«.

Međutim, tragično je da nismo »više« sposobni ili »još« (a tada se krećemo unutar dijalektičko-historijskog modela) nismo spremni da uvidimo sav splet implikacija postavljanja »apsolutne znanosti« kao biti ili duše svake »zbilje«, a koja ima zasigurno za posljedicu iščezavanje svih paradigmatičnih »formi oblikovanja svijeta« što je povijesno-transcendentalni uslov mogućnosti *»čiste«* umjetnosti (»elitna« i »masovna« umjetnost samo su u sociološko-historijskom smislu bliži ili dalji derivati fundamentalne i epohalne strukture). Smještanje umjetnosti na »nebo« i na samoj »graničnoj liniji« apsolutne »zbilje« jest *transcendentalni uslov njene čistoće i »stvaralačke« prirode, izvan* saobraćaja i ulične buke »apsoluta« sa svim njegovim tehničkim napravama, zaključcima i priključcima, koji i na tom empirijskom kolosijeku svakim danom sve više *otržu umjetnosti »svete« predmete dostojne oblikovanja.* I tako je umjetnost dobila *počasno postolje privida* poput ogrlice popodneva i jutara same znanstveno-tehničke zbilje. Suočena sa »novinskim plakatom«, sa napravama i letilicama »apsolutne znanosti«, sa njenim apstraktnim konstrukcijama, povlači se ona u svoju refleksivnost i demoniju Ništa: na taj način, ostvarujući ono što joj je transcendentalno-povijesno moguće, pošto je onaj stupanj grčke supstancije (a taj je stupanj za Hegela kao i za Marxa bio »stupanj umjetnosti«) jedinstva duše i čina nepovratno iščezao, umjetnost se još samim »aktom stvaranja« totaliteta kao tankom niti što se sve više istanjuje povezuje sa »transcendentalnim mjestom« i strukturom povijesti.

Iz toga, naravno, proizlazi razaranje svake predmetnosti, destruiranje jedinstvene povijesne supstancije u parcijalne sisteme i »tipove« područja, te sljedstveno tome i umjetnost u formi *suviška* i *lijepog privida* (svi ostali mnogostruki odnosi umjetnosti i historijsko-tehničkih snaga s obzirom na ovu epohalnu strukturu samo su povijesno značajni derivati) na svoj naročiti i autonomni način artikulira »moderni nihilizam«, tj. inkongruenciju između duše i čina, između Ja i svijeta. Jer tek ovdje povlačeći se u »subjektivnost« i unutarnjost »koja umjesto da prelazi u čine ostaje naprotiv kod sebe kao unutarnjosti« (Hegel) rastvara se supstancijalni totalitet »koji se razvija u formi spoljašnjeg zbivanja«.

Zato su ne samo Kant nego i Hegel misaono već anticipirali *epohalnu samorefleksiju moderne umjetnosti,* one forme diskrepancije između Ja i svijeta što izražava i »ono što je najsupstancijalnije i najzbiljskije kao nešto što pripada toj subjektivnosti, kao *njena* strast, kao njeno raspoloženje ili kao njena refleksija, i sve to opet kao njen sadašnji proizvod« (Hegel). To je ujedno epohalna mogućnost i »granična situacija« moderne umjetnosti. Moderni roman, lirika, apstraktno slikarstvo itd. nastali su, omogućeni su reduciranjem *iskona* svega što jest na *apsolutni subjektivitet i produktivitet.*

V

Vratimo se, međutim, Lukácsu (»Teorija romana«). No samom logikom Stvari vraćamo se Hegelu (pa i Kantu u izvjesnom smislu). Ne možemo nikako zaobići Heideggera a da se ne zatečemo u kaljuži i plićaku kategorijalnih medija, na nekom slijepom kolosijeku misaonih mogućnosti. I on kao i Hegel interpretira supstancijalni totalitet Grka kao *analogon istinskog totaliteta.* Bitna diferencija počinje s određenjem onog Hegelova »još ne«: dok je ono u Heideggera »Još ne« nemišljenog, ono čemu *mi* nismo dorasli, dotle je to u Hegela ono što je ostalo na stupnju apstrakcije s obzirom na »dovršenje« apsoluta rada povijesnog vremena (Hegel und Griechen). Ipak sva je razlika, čini mi se, u povijesnoj lokaciji i u našoj nemogućnosti da istinski iskusimo bit tradicije što nam otvara bit savremenosti.

U tom smislu za nas je ovdje značajan — s obzirom na problem moderne umjetnosti unutar tehničkog svijeta — izvjestan historijsko-misaoni okvir ukazivanja na antropocentrično-transcendentalno porijeklo moderne umjetnosti koja se može uslovno nazvati i »refleksivna umjetnost« (A. Gehlen, Zeit-Bilder):

»Krug u kojem su Grci metafizički živjeli manji je od našeg: zato se ne možemo u njega životvorno prebaciti; bolje rečeno: krug čija zatvorenost sačinjava transcendentalni bitni način njihova života rasprsnuo se za nas; mi više ne možemo disati u zatvorenom svijetu. Mi smo pronašli produktivitet duha: zbog toga su svi arhetipovi (die Urbilder) za nas nepovratno izgubili svoju predmetnu samorazumljivost i naše mišljenje se kreće beskonačnim putem jedne nikad potpuno ostvarene približnosti. Pronašli smo oblikovanje: zato svemu što naše umorne i zdvojne ruke opuste nedostaje uvijek posljednja dovršenost (die Vollendung). Mi smo otkrili u sebi samima jedinu istinsku supstanciju: zato smo morali između spoznaje i čina, između duše i tvorbi, između Ja i svijeta položiti nepremostive bezdane i pustiti svaku supstanciju da se s onu stranu bezdna raspe u refleksivitetu:; zato je naša bit morala za nas postati postulat i postavila je između nas i nas samih još dublji i opasniji bezdan. Naš je svijet postao beskonačno velik i u svakom je kutku bogatiji darovima i opasnostima no grčki svijet, ali to bogatstvo ukida pozitivni i noseći smisao njihova života: totalitet.« (Die Theorie des Romans, 27).

Šta, dakle, proizlazi iz ove *apstraktno-antropocentrične strukture* povijesti u kojoj je *čovjek jedini nosilac supstancijaliteta?* Prije svega, nastaje moderni nihilizam u formi rastvaranja svake tradicionalne predmetnosti u samopostavljanju »stvaralačkog subjekta«: tako je priroda izgubila svoju iskonsko-umjetničku supstancijalnost, ono metafizičko »po sebi«, rastvarajući se u racionalno-tehničke sustave i predmetnosti, u neophodni dio i element pogona modernog »tehničkog raspolaganja predmetnim i popredmećenim odnosima društva i prirode« (J. Habermas), opterećena modernim uniformitetima, ona je ili predmet rada ili predmet odmora od rada; odavno je već postalo moguće sačekivati prirodu izvanredno preciznim i perfektnim aparatima u nekoj zasjedi i pomoću njih rastvoriti je u sliku i objekt.

No svuda susrećemo samo nature morte, već rastvorene i reducirane strukture. Moderno industrijsko društvo ostvaruje »kontakte« između pojedinih parcijalnih sustava po cijenu redukcije supstancijalnih odnosa, ostvarujući tako posvuda »transcendentalnu usamljenost« (koju kasnije Lukács ishitreno dogmatski izvrće parodiji) koja je opet omogućila monologue intérieur ili *»bez-svjetovnost novije umjetnosti«* (Adorno). Ne smetnimo s uma da je stoga unutar-svjetovni odnos bića ili parcijalnih sistema (a to znači i umjetnosti naspram realiteta apsolutnog čina tehničko-znanstvenog podruštvljavanja) u biti apstraktan ili kontemplativan, koji zato skoro svuda gdje tehnički sustav puca, demonstrirajući svoju nemoć *da raspolaže neraspoloživim,* onim *sustegnutim,* otvara propusne brane iracionalitetu, mistici i sujevjerju kojim, međutim, moderno industrijsko društvo znade veoma unosno i zanosno manipulirati.

VI

Nije samo riječ o modernom nihilizmu (ili antropocentrizmu, geocentrizmu što ga Kopernik nije opovrgao). Sustezanje supstancije (prirode ili povijesti) u *čistim* i *formalnim* konstrukcijama, trijumf subjektivno-instrumentalnog uma nad objektivnim (Bloch čak u »Spuren« kuša odoljeti pa veli »Stvar po sebi jest objektivna fantazija«, kauzalne mreže nad smislenom povijesnom. Iščezavaju svi arhetipovi-predmeti: Valéry u skladu s tom fundamentalnom strukturom i može reći da *priroda ne postoji,* nego su i sunce i more i drveće, čak i ljudsko oko — umjetnost, samopostavka transcendentalno odvojenog subjekta; štaviše, moramo računati i s time da je pojam prostora i vremena unutar konstruktivističko-aktivističke ambicije naše epohe, bitno izmijenjen, nastala je mreža tehnika što bitno djeluju na modernu umjetnost i na njene mogućnosti, a to znači i *na njenu budućnost*, pa je tako, na primjer, A. Gide podsjetio da pojava novih tehničkih instrumenata (a time i njihovih onto-teologija) kao što su fotografija, fonograf, film, danas televizija, uslovljavaju strukturalnu promjenu romana, slikarstva itd.

Roman je lišen svih formi *naturalizma*, onih dijaloga što sliče stenogramima, deskripcija spoljnih događaja, fizičkih opasnosti i katastrofa, angažiranje za socijalne ideje pravde, slobode i jednakosti, za ideju solidarnosti, sve to pripada sferi modernih tehničkih sustava. Time se po Gideu moderni roman oslobađa onih elemenata koji nisu njegovi vlastiti: napušta se *spoljnje i hronometarsko vrijeme*, sa klasičnim konceptom kontinuiteta i apriornog toka i poznatosti događaja, sa pretpostavljenim omnipotentnim subjektom koji poput Hegelova apsoluta ostvaruje apsolutnu transparenciju događaja i eksplikata.

Dalje ne bi trebalo, bar što se tiče ove misaone orijentacije, nikako zaboraviti da je *sustezanje iskonske supstancije omogućilo inkongruenciju između subjekta i objekta, Ja i svijeta, duše i čina;* da je »napredak« ostvarivanje dezinficiranja uma od *nade i odlučivanja*, od produktivne snage totaliteta i oslobođenja svega za svoju jednokratnu vlastitost; u duhu »Teorije romana« i »Duha utopije« svako je biće na jedan *apstraktan način paralizirano i to usred buke aktivizma i tehnike.* Zato su avantura, eksperiment, zločin i ludost »objektivacije transcendentalne bezavičajnosti« (koja ne samo za scijentistički i pozitivistički prepariranu svijest znači mistiku, nego i za reduciranu verziju dijalektike).

VII

Ne možemo po logici same Stvari više ignorirati dosegnuti filozofsko-povijesni domet mišljenja: svijet i njegova svemoć u formi »zakonomjernosti za čistu spoznaju«, kojemu se, kako kaže Lukács, susteže »unutarnjost duše« (Die Theorie des Romans, 60), pa se on konstituira u »logicitetu čovjeka tuđe, vječne i nepromjenljive nužnosti«. Kada »stvar po sebi nije objektivna fantazija« i kada »priroda zakona« i »priroda raspoloženja« za Lukácsa proizlaze iz istog mjesta u duši, da naime pretpostavljaju »nemogućnost dostižne i smislene supstancije, nemogućnost da se za konstitutivni subjekt pronađe primjereni konstitutivni objekt« (Ibid., 63), i kada ljudske tvorbe nisu njihov istinski krajolik, tada se rađa čežnja za »istinskom supstancijom« a »predmet čežnje« i nade smješta se unutar temporalnih ekstaza ili u njihovom samonadmašivanju; dešava se da i umjetnost (u formi »bezsvjetovnosti novije umjetnosti«) postaje oaza, predmet i ostvarenje one čežnje.

Doduše, naša je epoha ostvarila načelo svijeta kao spoljnjeg, tuđeg, ništa nije »kod kuće«: »Sve dok je svijet iznutra jednakovrstan, ljudi se kvalitativno ne razlikuju jedni od drugih; postoje, zaista, junaci i nitkovi, pobožni i zločinci, ali najveći među junacima samo je za glavu viši od gomile sebi sličnih i riječi dostojne najmudrijih shvaćaju i sami najluđi. Vlastiti život unutarnjosti samo je tada moguć i nužan, kada je ono što razlikuje ljude jedne od drugih postalo nepremostivim jazom; kada su bogovi nijemi i kada se jezik njihove tajne ne može riješiti niti žrtvom niti ekstazom; kada se svijet čina odjeljuje od ljudi . . .« (Lukács, Ibid., 64).

Novija je umjetnost otkrila sve do današnjeg dana sve tragične implikacije diskrepancije između subjektivnog i objektivnog svijeta. Prije svega »spoljašnji svijet« (ako nije puka konvencija i kič ili priroda kao »zakonomjernost«) preobražen je u »pozadinu« i scenu »samonalaženja duše«, modernog »junaštva«. No i to je, kako su to već mnogi mislioci opazili (Nietzsche, Marx, Max Weber, Lukács, Heidegger itd.) samo znak za povlačenje i odsustvo bogova: to opet baca čovjeka u jednu magmu bez obrisa (unio mistica), bez konvencionalnih kamena-međaša, bez oslona i podrške, da, bez ikakvih teoloških ili eshatoloških »zaštitnih mreža«. Sve povorke kompaktnih sustava propadaju na granici bezdna, a kaskade ironije i neizvjesnosti odasvud su šiknule. Od sve supstancije kao iskona svih stvari (natura rerum) preostali su još *demonski iracionalitet, zdvojna slutnja »pravog«, inkongruencija duše i zbilje.*

VIII

Kategorije subjektiviteta i »refleksivna umjetnost«. Blizina transcendentalno-povijesnom karakteru tehnike, tj. demoniji subjektiviteta kao »bića koje traži« i kuša da bezdan u sebi i oko sebe premosti *odlomcima-konstrukcijama,* da poput lješinara napetih kandža uvijek riskira da uhvati mrtvo biće što ne znači da je to mišljenje bez izvanrednih suptilnosti, mada je, kako kaže Valéry, brutalno jer je bez obzira (tako se dogodilo da je »znanost razorila savjest uma« i da su »ideje postupno izgubile karakter bitnosti i postale oruđima«), — ova blizina je izražena (u »Dunisier Elegien«) u Rilkea u poznatom stavu: »Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen, / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht, / uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich «(Insel-Verlag, 1955, 7).

Novija umjetnost sve više otkriva tragičko jezgro i domet tehnike kao »samostvaranja« i »samopostavljanja«: odavno znamo da je moderno slikarstvo umjetnost što se oslobodila svih *nadređenih institucija, svih praktičkih i moralnih ciljeva;* da ono ne oponaša ništa dato i stvoreno nego sam »akt stvaranja« (Valéry), da prema tome radikalno apstrahira kako od prikazivanja spoljašnjeg tako i unutarnje-psihološkog. Što je bliža čistom aktu stvaranja, utoliko je ona više *simbol apsolutne prirode tehnizacije.* Možda na taj jedinstveni i svoj specifični način umjetnost sama postaje svoj predmet posvećivanja, ironije i parodije. Nikada se ozbiljnost i posvećenost nije tako sjedinila sa suptilnim i lucidnim parodijama.

Ako je moderno slikarstvo već od impresionizma reflektirani subjektivitet, kako misli Gehlen, ako je ono najavilo »apsolutnu i jasno izrečenu vladavinu (slikara) nad predmetom« (Malraux) što opet znači da je »umjetnički aktivitet uznapredovao do najvišeg stupnja spekulacije« (Cassou), da je *moguće stvari dotaći a da se one ne vide samo* (Braque), a Valéry ističe da lijepo možda zahtijeva »ropsko oponašanje onoga što je u stvarima neodredljivo«, tada je to slikarstvo, ispunjavajući svoje novovjekovne povijesne mogućnosti, najbliže onom principu tehnizacije ili »stvaralačkog procesa« što ga je već Descartes formulirao u zahtjevu da se *zbilja rastvori* u svoje »elemente« (u Cézannea je to formula da se »sve u prirodi modelira shodno kugli, cilindru« itd) i da se iz njih *konstruktivno* sačini »nova stvarnost«.

Drugim riječima, moderno slikarstvo na dvostruk način sprovodi subjektivizaciju svijeta; ono se samim aktom stvaranja (a zatim se višestruko posreduje industrijsko-tehničkim sustavima u užem smislu) povezuje sa *funkcionaliziranim formama moderne svijesti-svijeta.* A. Gehlen, s druge strane, upozorava da je slikarstvo nekako iščašeno iz naponskog polja onih pravih socijalnih potreba jer »potrebu za slikom« (H. Beenken), za tijelom duše bez duše, ispunjava danas fotografija, film i televizija mnogo efikasnije, te je slikarstvo sučeljeno sa onim poljem-problemima što ga samo ono, s onu stranu predmetne ljudske stvari, može da riješi. Film uspostavlja još uvijek jedinstveni prostor i kontakt između gledaoca i spoljnjeg svijeta, rastvarajući statičnost i ukrućenost uobičajenih predstava prostora, izmjenu mjesta, ugla prisustva, iz čega zaista proizlazi da je film »umjetnost koja najtačnije odgovara modernom mentalitetu« (J. Cassou).

Ne smetnimo zato s uma da ova *svijest-kamera* zgušnjava i produbljuje naše iskustvo, da nam kao na »dlanu« daje *optičke informacije, strukture,* da nas odasvud salijeću u nama i oko nas nevidljivi kukci-kamere i da nas uljuljkivaju u budni san da se »iza fenomena ne traži ništa«; da su se *antinaturalističke funkcije* uma ili duše ispriječile između čovjeka i »prirode iz prve ruke« (Gehlen): oko nije više »prozor duše« kojim se duša u tijelu oslobađa tijela. Naprotiv, to je oko·*anonimno* i višestruko posredovano *tijelom* duha: mašinama što su simbol naših nada ali i tjeskoba, onoga što znamo ali i onoga što ni ne slutimo; poput crnog vlaka, »s neosvijetljenim vagonima, što juri u ludoj brzini«, to veliko i popredmećeno oko podsjeća na onaj »goući svijet« što se »kanda htio zariti u noć, u beskrajni mrak« (P. Lagerkvist). To su naši mašinski produkti, autoputovi, sunce razliveno po zemlji od betona, što se zacijelo ne stidi svojih namjernika-nametnika, tvornice, roba itd., onaj »među-svijet«, kako ga naziva Gehlen, čije nebrojene konce niko više ne može sabrati, jer se upravo našom sviješću i djelatnošću ostvaruje »marionetsko kazalište« novovjekovne povijesti.

Zato pjesnik kao vjesnik one »ljepote što je početak užasa«, hoće da kroči u onu zemlju koja zna da »budućnost jednog naroda ne zavisi (samo) od grdnih turbina, ni od rada, nego od neke plave boje obala, nekog dalekog ostrva« (Crnjanski), da se nastani na onoj zemlji-povijesti kamo kamera ne može dospjeti. Benn je, na primjer, duhovito i istinito (a izgleda da je ono istinito ispod »kože« pojava zaista duhovito) rekao da je priroda »sportsko-terapeutski razriješena« a to znači i umjetnički (Gehlen, Valéry).

IX

To je pretpostavka moderne umjetnosti: boja, linija, forma, sredstva se osamostaljuju i tematiziraju. Povratak u subjektivno što se reflektira, praćeno je, kako je poznato, eksplozijom tradicionalnih formi mišljenja i iskustva, ali je oslobodilo »unutarnje optičku inteligenciju«, razbilo lažnu neposrednost i naivnost bića; »poredak što dolazi na vidjelo u prirodi, jest dejstvo umjetnosti« (Apollinaire), *iznutra* se stvara »sklop znakova što proizlaze iz same biti djela« (Kahnweiler), »svijet je čovjekova nova predstava« (Picasso). Svuda se osvjedočava idealistička filozofija Kanta (i Fichtea): sva mnogostruka pojavna danost, spoljni svijet, jest konstrukcija stvaralačkog duha. Po tom principu je umjetničko djelo »nova stvarnost«, a svijet u svom karakteru »po sebi« bježi iz našeg vidokruga.

U tom smislu moderna umjetnost dijeli *sudbinu povijesno-tehničkog rastvaranja svake »neposrednosti« i »predmetnosti«*, te je po tome i bliska karakteru tehničkog konstruiranja. No ona je, jer odbija da bude »veritičko podvostručenje slučajnosti svijeta«, jer »samo u kristalizaciji vlastitog zakona forme, a ne u pasivnom primanju objekata konvergira umjetnost sa zbiljom« (Adorno), upravo »estetičkom diferencijom« od »realiteta«, ona je umjetničko djelo i tačna svijest, kritika otuđujućih protivrječnosti. »Umjetnost ne spoznaje zbilju tako da je, fotografski ili »perspektivistički«, odslikava, nego tako da ona vlastitom autonomnom konstitucijom izriče ono što se empirijskim oblikom zbilje prikriva« (Adorno).

Ne možemo očekivati od moderne umjetnosti da raskine *kontemplativni* odnos prema neposrednoj zbilji, jer kako kaže Adorno, nije na pojedinačnom subjektu da izborom ili odlukom nadvlada »kolektivno determiniranu usamljenost« i povijesno dosuđenu artikulaciju ljudskih mogućnosti. Ona mobilizira sve mogućnosti reflektiranog subjektiviteta, pravi »idealne realitete«, padajući u »hermetizam« i kada je u slikama prisutna njihova vlastita unutarnja logika (ili ontologija), tražeći i potrebujući cijelu literaturu »komentara«. I kada je ona autentična nije joj moguće do dokine svoj elastični, *apstraktni jezik, svoju monadološku egzistenciju.* Za Mondriana su slike izrazi »čistog realiteta«, apsoluta, »plastika čista mira«. Prirodne forme i boje reduciraju se na »elementarne« itd. Priroda je rastvorena — ovdje umjetnički.

X

Umjetnik aktom stvaranja poriče karakter »prirode po sebi«. Zato on nalazi oslon u neodredljivom i nepoznatom: »nepoznato je nada nade«, ona je »unutarnji akt što stvara neizvjesnost« (Valéry), sve brane poznatog popuštaju; tek u avanturi (kao karakteru novovjekovne egzistencije), u neodredljivom je mišljenje na »koncu konca«; umjetnik hoće da čuje diktat onoga što *hoće sebe samo:* on budi ona tankoćutna i neiskazljiva osjećanja što su »tako suptilna da ih naš govor ne može izraziti« (Kandinsky), stvara slike »sa čistom formom kretanja« (Klee). Apstraktnost moderne umjetnosti kao da po nekima ostvaruje neku novu metafiziku kosmosa, »kosmički jargon«, »misteriozno jedinstvo što povezuje individuum sa svim kosmičkim snagama« ili jedan čisti racionalitet što do dubine i *osi stvari dospijeva rastvarajući prirodu.*

Odbacujući svaku pretpostavku novija umjetnost potvrđuje, međutim, princip apstraktnosti ili »stvaralačkog subjektiviteta« kao svoju povijesnu pretpostavku i mogućnost; sva *bit* stvari se reducira na ono »Kako«, na metodu, na eksperimentiranje, igru i kockanje sa »mogućim svjetovima«. Prema tome je »generalna formula« *suspendiranje svakog sadržaja svijesti.* Kant je zato mnogo bliži za razumijevanje »transcendentalnog «karaktera moderne umjetnosti od mnogih današnjih programa, deklaracija: »Možemo znati samo ono što sami napravimo i konstruiramo. I sve što sačinjavamo i konstruiramo, jesu realiteti ... U takvoj filozofiji ne postoji razlika između umjetnosti i znanosti, oboje su umjetnost. Ne postoji razlika između tehnike i znanja, oboje su umijeća« (Naum Gabo kojeg citira H. Read).

Moglo bi se ovo stajalište nazvati i »konstruktivnim pozitivizmom« što je gonjen demonom »stvaranja«, samim »procesualnim« karakterom bića, suspenzijom svega sadržajnog, a ono baca jasno svjetlo na ambiciju da umjetnost bude naprosto *samo umjetnost, s onu stranu etosa* i *totaliteta uma,* što opet znači da gubi šansu »intelektualne shvatljivosti« (na što ukazuju mnogi mislioci). *Monadološki* karakter umjetničkog djela proizlazi iz diskrepancije između duše i zbilje, unutarnjeg i vanjskog svijeta

(mada ni ove kategorije nisu sasvim adekvatne), posredovan je onim »vremenom« koje je »tek tada postalo konstitutivno kada je prestala veza sa transcendentalnim zavičajem«. Sužavanje moralnog terena bilo je i motiv i ishod novovjekovne mogućnosti da umjetnost forsira svoju »estetičku apsolutnost«, da u svojoj *čistoći* i *apsolutnosti*, čistim stvaranjem, težeći tako u okviru modernog nihilizma kao disciplinirano-agresivnog aktivizma da u pustolovini otkrivanja, u toj čežnji za sredinom dosegne onu »magijsku nultu tačku« u kojoj bi se duša i izvan sebe, u odjelovljavanju, osjećala kod sebe, gdje bi za nju sve bilo i novo i prisno, pustolovno i postignuće (Lukács), gdje bi se ekstrem i sredina podudarali (E. Jünger).

XI

Spoljašnji svijet što su ga doduše napustili »bogovi« i metafizičke instancije, a nastanile *apstraktne svijesti-kamere* i komore »neomaterija«, skrivajući nam u svijesti »prirodu iz prve ruke«: taj svijet rastvoren u »carstvo konstruiranog« i tehničkog prskanja i »izvijanja zemlje«, otvorio je *predmetnost* bîlog kao arhaičnog, zarđalog i ovještalog; trebalo bi spomenuti da se savremena antropološka misao zapazila da se priroda pretvara u »okolinu« (neorganska priroda kao materijal rada, priroda kao dekor i pozadina filmskim scenama, kao rad mikroba, kao terapeutsko sredstvo, kao tekuća esencija itd) ili seriju »nekontroliranih« područja kojima se otvara slobodan prostor »slučajnosti«, pravo na ono što je s drugu stranu racionalno-historizirajuće prakse-svijesti.

No fundamentalna situacija bitne tuđosti između duše i svijeta (jer je duša svijetu tuđa, tuđinac na zemlji, o kojoj govori Trakl) nije nimalo uklonjena ili pak smanjena danas svemoćnim instrumentarijem, od pincete do moderne kibernetike i raketne kosmičke tehnike. Jer »bezdan između nas i nas samih« nije stvarnosno-tehničke naravi. Čovjek ne postaje bliži spoljnjem svijetu kada uspostavi konstruktivan »dijalog« između svijeta i moderne mašine. Odasvud je ugrožen onim *bezdnom između sebe i svijeta*, karakterom antropocentričko-tehničke strukture rada.

Sjetimo se još da je moderni roman posvuda problematizirao epohalni dualizam između Ja i svijeta, subjekta i objekta, duše i čina, ideje i zbilje, da individuum doživljava fascinirajuću nadmoć njemu suprotstavljenog, a u biti apstraktnog i institucionaliziranog »objektivnog svijeta«. Ali svuda prisutno demonstriranje njegova *kraha* na »zbilji« nije nikakav »spoljašnji neuspjeh« ili pak neki vid prkosnog nonkomformizma.

Individuum se svadga suočava sa »unutarnje spoljašnjim svijetom«: to Ja, kako kaže Benn, »ovaj kasni san prirode«, koje je još našlo svoju oazu u »putu ka sebi samome«, koje se samrtnički ozbiljno igra metamorfoze subjekta i objekta na sve višim stupnjevima, koje sve manje liči na »kameru-svijest«, ali je sve više motivirano istom epohalnom strukturom rada i novovjekovne temporalnosti, to Ja sve više na putu od mita do svijesti (uspor.: Walter Jens, Statt einer Literaturgeschichte), kolopleta halucinacije i pojma, vizije i konstruktivnog stila, racionaliteta i haosa, bića i Ništa, to Ja što se vlastitim asocijacijama i posredovanjem mišljenja odvaja od svijeta u njegovom karakteru »po sebi«, — dolazi svagda pošto je, kako kaže Jens, svečanost skoro prošla.

Benn je, na primjer, osjećao da Ja može svijest iskusiti samo kao spoljašnji i tuđi. Život i smisao unutarsvjetovnih bića (stvari, čovjeka, zvijezde, one plave vode, zorom, prije sunca, pod stijenjem, o kojim govori Crnjanski) ostaje bitno tuđ i neshvatljiv. Jer »instrumenti« dolaze u kontakt sa onim što *sami posreduju i otvaraju,* pa zakazuju u dodiru sa živim. Taj čovjek- operator (u Benna Rönne) zna da »secira ali tijelo što ga otvara je mrtvo«: svuda se osvjedočava da je ukleto vezan za jedan medij, pa kad iz njega izlazi ne izlazi. Moderna proza potvrđuje tezu da je »psihologija junaka u romanu demonsko«, da traži »tragove« odbjeglog smisla; Bennov junak Rönne, ljekar, spoznaje svoju nemoć, da je »suviše secirao«, suviše boravio unutar bića-lješina a da bi mogao umaći »mehaničkoj igri njegovih ruku«, zavodljivosti jednog svijeta. Ozarenje je — put, traženje, bijeg, san, opijum, smrt, ljubav. Čisti identitet između Ja i svijeta iznova se i svagda u novom nastojanju osvjedočava kao privid. Svijet se susteže u ovoj epohalnoj i planetarnoj stvaralačko-tehničkoj radionici.

XII

Nepotpuna racionalizacija svijeta, dakle, dopunjava se prastarim mitskim likovima, sjedinjuju se mit i kalkulacija, hladna lucidnost i patološka osjećajnost, svuda u »našem vremenu«, kazao je Musil 1922, prebivaju neporedo individualizam i smisao zajednice, religija i prirodna znanost, intuicija i racionalizam, aristokratizam i socijalizam, pacifizam i marcijalizam, nacionalizam i internacionalizam.

Istina je da je ovaj »konstruktivni pozitivizam« stvorio impozantne mostove što spajaju različite obale unutarsvjetovnih bića: ali se svuda čovjek i svijet rastvaraju u subjektivno i objektivno, u Ja i predmet, te je to i razlog za tezu da se »u svijetu funkcionalizma mora pisati robotnički stil«. Stvaranje iz Ništa, *apologija stvaranja,* samopostavljanja, a zatim rasprskavanje hronologije dane stvarnosti, razbijanje satnog i mjerljivog vremena, omogućilo je modernu strukturu novog romana, promijenjenu svijest u kojoj se susreću i koincidiraju prošlost i budućnost i sadašnjost, mit i kalkulacija, halucinacija i »stvarnost« itd., štaviše, nastanjivanje u individuumu i duha inženjera i

duha mističara (W. Jens), sve je to, kao i moderna umjetnost, objektivacija onog *epohalnog nihilizma što je sâm »svijet« reducirao na konstrukciju i »moguće svjetove«.*

Veličina je umjetnosti da je problematizirala degradiranje svijeta u njegov objekt i postavku (po čemu je ona u biti svojoj također konstruktivno-stvaralačka), što je moderni nihilizam otkrila kao nenormalno stanje, što je objelodanila »u slikama i paradoksima obrat odnosa subjekt-objekt«. Ona se u najboljim svojim trenucima nije plašila »spustiti se liftom u pakao«, u bezdan onog Ništa, totalne usamljenosti i nepribježišta. Ona je, možda, također fanatik totalne konstrukcije, mistike mogućeg beskraja i ostvarivanja apsolutne realnosti, a po tome je simbol nihilizma-aktivizma (tehniciteta u nefizičkom i bitno-povijesnom smislu). Međutim, djelom je spoznala da *smisao pojava svijeta* nije samo u »montaži« (makar u transcendentalnoj kao u Kanta) iz »čistih elemenata« na koje su svi ostali prirodni i društveni reducirani. Nastojala je da ostvari dijalog sa *onom stranom života* koji je bitno »prošlost« s obzirom na funkcionalistički svijet, sa onim što je osuđeno na »iracionalnost«, »halucinaciju«, »mistiku jasnu kao dan« (Musil).

XIII

Postoji još čitav splet postojećih i mogućih odnosa umjetnosti prema predmetno-tehničkim sistemima i modelima mišljenja i bivanja. Prije svega, postavlja se pitanje da li se slikarstvo (kao i kiparstvo, moderna proza, muzika itd) može adaptirati magiji mentaliteta industrijalizma ako ono »stoji pod vodstvom tehnike gdje forma važi zbog sebe same u njenom dovršenom oblikovanju«. Šta znači to da se umjetnost odrekla, čak i tada kada se hoće »angažirati«, ambicije da promijeni nešto na *samoj cjelini,* da uokviruje svijet »lijepog privida«, isturene oaze »subjektivne slobode« u pustinji funkcionalističkog svijeta? Hipostaziranje *estetičkog kao principa* pretpostavlja proces moralnog neutraliziranja, odvajanje od »praktičkog dogmatizma« (o kojem govori Gehlen i mnogi drugi mislioci), od demokratsko-birokratskog društva koje zakonito rađa potrebu za nonkonformistima itd.

Suspendiranje totaliteta i etosa i njegovo nadomještanje tehničkim svijetom (koji također na njemu imanentan način ostvaruje denaturiranje i dekultiviranje, jer svemu što je, na primjer, u tradiciji zadobilo svoj specifični prostor-vrijeme, putem perfektne reprodukcije, protjeruje ga iz »rodnog mjesta«, te smo danas svjedoci izvjesnih »emigriranja« koja su djelo modernih »konstruktivnih sloboda«; međutim, »die wahre Resurektion der Natur« i »der durchgeführte Humanismus der Natur« nisu mogući bezobzirnim raskidanjem svih prostorno-vremenskih daljina i blizina, tupim i nijemim reproduciranjem) utemeljeno je, kako smo vidjeli, u samoj strukturi i karakteru rada modernog nihilizma-povijesti.

Činjenica da umjetnost u toj strukturi nije više bivstvovanje, nego je *suvišak*, »nebitna maska«, dekoracija povijesnog vremena, koja još čuva »arhetipove prirode« i kvalitativno-ljudskog, u raspoloživom i izrecivom ono neraspoloživo i neizrecivo, otvarajući i one prostore koji su u empirijsko-tehničkom obliku »nespoznatljivost svijeta«, ta tragična situacija je konsekvencija prakse kao povijesnog ignoriranja izvorne supstancije čovjeka i svih ostalih bića, reflektiranog subjektiviteta.

Ipak — kroči umjetnost u onu »zemlju« pred kojom kamera sustaje.

IZRAZ I TEHNIKA

O NEKIM PRIVIDNIM DILEMAMA

Rudi Supek

1) Nema ljudskog izraza bez tehnike. Ona mu je imanentna, kao što je duhu imanentna tvar, a ljudskoj akciji priroda. Tehnika u izrazu nije samo iskustvo koje je postalo navika, vještina koja se pretvorila u rutinu, pravila koja »uvijek uspijevaju«, recept postupanja ili gramatika govora, zanat mehanički izučen ili kolektivno preuzeta semantika. Tehnika u izrazu nije samo mehanizam. Ona je i više: ona je iskustvo koje se traži, bez čvrstoga cilja, ali idući sa slučajem do otkrića, što ne isključuje da metodički izaziva slučajnost. Ona je navika koja se uvijek nanovo provjerava na novoj tvari i u novim situacijama, ona je govor ili recept koji namjerno unosi nered u svoj poredak, kojemu nužno teži i koji uvijek nanovo uspostavlja. Je li potrebno još dalje ukazivati na to kako je ona dio života, kako ona podliježe organskom razvitku i kako je prije izraz fiziologije nego mehanike u izrazu?! Ona nije naprosto nemir života, ona je traženje koje leži u prirodi same tehnike: nezadovoljstvo s postignutim zanatom i usavršenim sredstvima, pa se iz granica zanata i ograničenosti sredstava izraza rađa zapravo potreba za tehničkim eksperimentiranjem. Stvaralac se ne zadovoljava postignutom ravnotežom i savršenstvom, niti se nastoji smiriti u ljepoti. On prije sliči djetetu koje ruši svoje tvorbe, kako bi igra mogla početi iznova. Kada bi tehnika bila teret stran ljudskom stvaranju, što ga je umjetnik kao mlinski kamen dobrovoljno objesio o vrat, tada bi umjetnici svršavali od reda kao utopljenici — tako neki dosta i svršavaju! i služili na čuđenje još samo ribama. Tehnika je kostur i oruđe umjetničkog izraza, ali kostur koji može značiti smrt, ako je oruđe zatupjelo.

2) Umjetnički čin, kao i svako drugo stvaranje, uvijek je jedinstven. Ono nije najprije umjetnina pa onda estetski doživljaj, najprije materija pa onda oblik, ili najprije duh pa onda materijalizacija, ontološka spekulacija pa rukovanje izražajnim sredstvima, racionalno pa onda iracionalno, i tako dalje. Svi su ovi momenti naknadnom apstrakcijom, ne samo estetičara nego i samog umjetnika, razdvojeni i suprotstavljeni. Ali,

kao što je u tôku električne struje nemoguće odvajati pozitivni i negativni pol, jer se oni međusobno uvjetuju i ne postoje jedan bez drugoga, tako je još manje moguće odvajati duh i materiju, formu i sadržaj, tehniku i maštu, racionalno i iracionalno u umjetničkom stvaranju. Isticanje jednog ili drugog momenta od strane umjetnika stvar je njegovih intelektualnih ili stilističkih sklonosti u kojima učestvuju svi navedeni momenti, mada pojedinima od njih umjetnik može pridavati različiti značaj.

Simbolizam i nadrealizam rodili su se iz iste razvojne utrobe evropske umjetnosti, koliko se god oni u nekim svojim estetskim stavovima razilazili. Oni su dvije usko povezane karike u istom evolutivnom ciklusu. Pa ipak jedan ističe spiritualnost i racionalnost postupka, dok drugi gaji strogi automatizam i iracionalnost. Jedan slavi razum i individualno učešće u stvaranju, drugi se predaje nagonu i nesvjesnom izjednačavanju s nad-individualnim. Za jednoga je oblik posljedica nužnih pravila, a za drugoga čiste slučajnosti. Sjetimo se težnje simbolista da dođu do »pravila koja uvijek uspijevaju«, izjave *St. Georgea* da je »najstroža mjera ujedno i najviša ljepota«, kao i svjedočanstva *P. Valéryja* da »bi volio neizmjerno radije napisati s punom svješću i s potpunom lucidnošću nešto slabo nego da rodi, zahvaljujući nekom transu i izvan sebe samoga, i najljepše remek-djelo«. Suprotstavimo ovoj apologiji racionalizma frenetični iracionalizam nadrealista i dadaista, onaj čisti automatizam slika koji je postao opijum za mnoge od Aragona do Bretona, one »budne spavače« kao što je bio Desnos i podsjetimo na onaj stvaralački postupak koji u skladu s istim shvaćanjima preporučuje: »Uzmimo jedne novine, uzmimo škare, izaberimo neki članak, izrežimo ga, izrežimo zatim svaku riječ, metnimo ih u jednu vreću, protresite. . . i vi ćete dobiti pjesmu«.

Tko je od njih bliži umjetničkom stvaranju? Tko je umjetnički autentičniji? Da li onaj koji se u oblikovanju djela povodi racionalnim ili iracionalnim razlozima? Bojimo se da bi svako opredjeljivanje za jedne ili druge značilo i sužavanje umjetničkog stvaranja kao takvoga, pogotovu kad bismo to pokušali uraditi u ime bilo kakve ontološke spekulacije. Opredjeljenje je dozvoljeno samo u ime dinamike »historijskog uma« koji se u ovoj oblasti mnogo više nego u ostalima kreće u vlastitim protivurječnostima.

3) Tehnici se u umjetnosti prigovara da vodi ne samo racionalnosti nego i izvjesnom hiper-intelektualizmu, specijalizaciji ljudskih sposobnosti, preokupaciji oko samih izražajnih sredstava a ne oko sadržaja izraza, iščezavanju humanog sadržaja, emocija i sentimentalnosti, podređivanju čovjeka čisto osjetilnim formalnim sredstvima, dakle otuđenju čovjeka. Ima u tome mnogo istine, ali da li je to sva istina?

Istina je, da su impresionisti počeli na temelju naučnih otkrića izučavati odnose boja i svjetla, da su kubisti počeli analizirati prostor i ritam, a apstraktni slikari ne prestaju tražiti sve moguće izražajne efekte pikturalne materije. Istina je da su se simbolisti odali hiper-intelektualizmu, da su se nazvali, »instrumentalistima«, »formistima« i »bestrastvenima«, te da taj instrumentalizam nije napustio poeziju do danas, ali ne manje ni muziku, ni slikarstvo, ni skulpturu, ni arhitekturu. Potonju najviše i optužuju da je preuzela diktatorski položaj u suvremenim umjetnostima i da se ujedno najviše podala tehnici.

Nije li se upravo evropska arhitektura s weimarskim Bauhausom, sa Gropiusom i Le Corbusierom podredila tehnici i, što više, industrijskoj serijskoj proizvodnji? Nije li ona usvojila načela mehaničke funkcionalnosti kao nosioca estetske vrijednosti i čak ljepote, nije li se počela baviti masovnim urbanističkim aglomeracijama, smještajem mase ljudi u moderne pčelinjake? Nije li ljudski život podredila racionalnosti i ekonomičnosti modernih konstrukcija rukovodeći se, u osnovi, klasicističkim aristokratizmom, koji prezire potrebe pojedinaca? Zar nije sasvim opravdana kritika ovog tehničkog i mašinskog duha, sa čitavom suvremenom civilizacijom, kako je sprovode *L. Mumford, P. Giedeon ili B. Zevi* optirajući za »organsku arhitekturu«, takvu što vodi računa o ljudskim potrebama, o intimnom strukturiranju nutrašnjeg prostora, o prilagođavanju kućne građevine prirodi, ali koja traži zato za svaki individualni dom četiri tisuće kvadratnih metara tla! Možemo li danas izbrisati milijunske gradove i naseliti ljude po raštrkanim vilama, možemo li iz osnova izmijeniti suvremenu proizvodnju i ekonomiju života? Slažemo se da je »organska arhitektura« i njen predstavnik Frank Lloyd *Wright* »bliža čovjeku« i »bliža prirodi«, da je ona iracionalnija i sentimentalnija, ali da li je ona moguća kao *jedino rješenje?* Mislimo da nije, jer suvremeni svijet tehničke civilizacije traži isto tako racionalno i funkcionalno rješavanje blokova u milijunskim gradovima, najveću ekonomičnost u organizaciji komunikacija sviju vrsta, kao što teži istovremeno da unutarnje ambijente stanovanja prilagodi jednom organskom i humanom funkcionalizmu. Radi se o mogućnostima koje se ne isključuju već se nužno kombiniraju. Zanimljivo je da se u ovom slučaju smatra kako su anglo-saksonski autori nosioci više organskih, individualističkih i sentimentalnih rješenja, dok su Evropljani, naročito sa mediteranskim tradicijama, više skloni racionalnim, masovnim, tehničkim, klasicističkim rješenjima. Jesu li prvi »topliji« a drugi »hladniji«? Prepustimo neka o tome presude žene! Zagovornici topline i sentimentalnosti nisu uvijek i najbolji ljubavnici.

4) Potrebno je razlikovati u umjetničkom djelu između tehnike i tehnikâ. Svaki se umjetnik nužno rukovodi nekom tehnikom, ako pod tehnikom imamo u vidu »vođenje misli po određenim pravilima«. No, često se ističe dehumanizacija pod utjecajem tehnike, zato što je *sam postupak* proizvodnje ili stvaranja

umjetničkog predmeta *potisnuo sve druge momente*, postao u neku ruku cilj samog stvaranja, »sredstvo je postalo cilj«. Umjetnost nije više u službi »viših« ciljeva već se bavi svojim vlastitim zanatom, svojim ateljerskim brigama, pa se originalnost zamisli preselila u originalnost jednog postupka, i originalnost fakture zauzela je mjesto originalnosti vizije svijeta, prvenstveno humanog svijeta.

Istina, moderna je umjetnost stavila težište na analizu i aranžmane stvaralačkog postupka, tako da se umjetnici mnogo više razlikuju *po fakturi postupka nego po sadržaju simbola koje izražavaju.* Nisu li oni stvorili već nepregledno mnoštvo takvih postupaka, stalno eksperimentirajući i tražeći učinke same materije, ispitujući »mogućnosti« predmeta koji im služe za izgradnju izraza. Bilo bi nam, zaista, potrebno satima i satima nabrajati sve ingeniozne postupke koje su oni u posljednjih pedeset godina izmislili!

Što znači ovaj *eksperimentatorski duh?* Očito utjecaj istog onog duha što živi u suvremenoj nauci i tehnici: težnju za novim i povećanjem naše moći nad prirodom. Umjetnik se dao zavesti od nauke i tehnike, od suvremene proizvodnje, te je pomislio da je značajnije *oblikovati samu prirodu,* ponirući u njene osebine, nego *prikazivati* prirodu pomoću prirode, to jest pomoću njenih preobraženih proizvoda — boja, plastičnih materija, itd. Tako umjetnik ponovo otkriva da je *zanatlija,* da je neposredno pozvan da oblikuje tvar spoznavajući njenu prirodu, njenu strukturu i svrhovitost. On proklamira načelo da umjetnost mora poštivati »istinitost materijala«, izražajne mogućnosti koje leže u prirodi određene materije. Umjetnost je tako postala *više manualna* i *više materijalistička,* bez obzira na to što je neki predstavnici »dijalektičkog materijalizma« optužuju za »idealističku spekulaciju« i »misticizam«.

Ona je zbog takvog svoga interesa za materiju i stvaralački postupak postala više stvarna, »chosistička«, kao što bi rekao Souriou, to jest predmetna, objektivna i konkretna.

Ona je napustila svoju predstavljačku funkciju, u duhu platonističke tradicije i preuzela ponovo demijuršku ulogu kovača svijeta predmeta što ih čovjek oblikujući nužno i humanizira. U tom pogledu ima potpuno pravo Apollinaire: »Ja se ne bojim za Umjetnost i nemam nikakvih predrasuda u pogledu materije slikara. Mozaicisti slikaju mramorom ili obojadisanim drvetom. Spomenuli su nekog talijanskog slikara koji je slikao fekalijama; pod Francuskom revolucijom netko je slikao krvlju. Možemo slikati čime želimo, lulama, poštanskim markama, razglednicama, igraćim kartama, kandelabrima, komadićima voštanog platna, lažnim ovratnicima, obojenim papirom, novinama«.

Isticanje funkcionalizma u arhitekturi, s uvođenjem novih materijala (željeza, betona, stakla, plastičnih materija, prefabriciranih materijala), dalo je povoda slikarstvu i muzici da se pozabave *funkcionalnošću svojih materijala,* da prije svega prošire njihov repertoar i ispitaju sve mogućnosti njihove primjene. No ova se funkcionalnost nije svela isključivo na ekonomičnost i iracionalnost, jer je ona služila isto tako slobodnoj mašti, iracionalnoj igri kao i slučajnosti ili iznenađenju.

Tako je, na primjer, pored strukture pojedinih materijala i gotovih predmeta, moderno slikarstvo otkrilo i jednu drugu neobično važnu dimenziju u stvarima — *vremenitost ili temporalnost.* Priroda postaje »priroda za čovjeka« kad kao predmet uđe u konkretni svijet njegova života, bilo da ga je čovjek preobrazio i smjestio s određenom funkcijom u tom svijetu, bilo da se on, manje ili više slučajno, našao u tom svijetu. Tako smo na predmetima čitali *tragove* vremena u kojem su postojali za čovjeka. Istrgnuti iz tog konteksta i stavljeni u jedan novi krug oni su dozivali »izgubljeno« i »ukrućeno vrijeme«. Izvučeni iz nekadanjeg spleta, gdje su bili samo »praktički« i »tehnički«, *bez ikakve emocije,* oni su sada dobili jedan novi emocionalni kvalitet, postali su izvor naročite sentimentalnosti (»stare novine«, »stare čipke«, lojanice iz prošlog vijeka, patina nekog inače bezvrijednoga metala, i tako dalje). Tako su nove tehnike otkrivale »stare tehnike«, i pretvarale stare upotrebne vrijednosti i umjetnički kič u estetske doživljaje. Nije li i to jedno »tehničko otkriće« koje nam valja cijeniti?!

5) Ne bi bilo teško braniti *Bréhierov primat tehničkoga* u razvitku umjetnosti, koji usvaja i tako suptilan poznavalac umjetničkih oblika kao što je *H. Focillon.* Tehnika je utjecala na pojavu novih umjetničkih oblika i stilova, a mnogo je manje uništavala i razarala; ona je rodila i čitave nove umjetničke rodove, na primjer, onu koja danas najviše djeluje na ljude — filmsku umjetnost.

Ja ne tvrdim da tehnika ne uništava mnoge ljepote: ako jurimo brzinom od preko stotinu kilometara, nećemo vidjeti oblike i boju cvjetova na livadama; ako pođemo prema Mjesecu, ugasit ćemo mjesečinu; ako se zaputimo u grad, osvijetlit ćemo suton; ako se odlijepimo od Zemljinog tla, izgubit ćemo osjećaj za težinu i ličnu uspravnost. Ali, zašto ne bih proveo neko vrijeme u baru koji je akvarij, među čudesnim biljkama i još čudesnijim ribama? Zašto ne bih gledao Zemlju zaobljenu kao naranču, iako neki još uvijek vjeruju da je samo pladanj? Zašto ne bih uživao u toplome zraku usred Arktika i u alpskoj svježini usred afričke džungle? Zašto ne bih pokretom ruke dozvao glas prijatelja da odstranim nepoznat napad tjeskobe ili pasao oči na beskrajnom defileu slika koje mi donose ljepotu iz svih krajeva svijeta? Da, tehnika je mnoge ljepote uništila i još ih uništava, ali ona svoja razaranja naplaćuje novim i umnogostručenim ljepotama. O ovome želim još nešto reći!

Nema sumnje, tehnika može oduzeti smisao pa čak i samo postojanje jednoj umjetnosti. Zar nije ovo slučaj s realističkim slikarstvom nakon pojave fotografije i filma, kao što misli *Ragghianti?* Ali tehnika može dati smisao jednoj umjetnosti koja nas je dovela na rub besmisla. Uzmimo za primjer »apstraktno slikarstvo« ili »konkretnu muziku«.

Apstraktna se umjetnost rodila iz jedne spiritualističke i romantičke spekulacije o apsolutnome koja ide od Novalisa preko »Wagnerijanske revije« (de Wyszeve) do njenih prvih osnivača Kandinskoga, Mondriana i Maleviča. Ako bismo je promatrali samo kao izraz »neizrecivih« i »apstraktnih simbola«, izvan dosega naše akcije i poimanja, ona za nas doista ne bi imala mnogo smisla. Međutim, i protiv njene volje i za njezin vlastiti spas, tehnika i proizvodnja dali su joj smisao. Kad su je sklonili u okrilje arhitekture, njeni su osnivači napustili tlo metafizičke spekulacije i *ušli u najkonkretniji mogući ljudski prostor:* u oblikovanje, neposredno i živo, konkretnih predmeta. Umjesto oblikovanja »apsolutnoga« i »neizrecivoga«, apstraktna je umjetnost počela, kao istinska *konkretna* umjetnost, da oblikuje boju, prostor, materiju u njihovoj neposrednoj predmetnosti, čime je napustila sumnjivo tlo prikazivanja nečeg neodređenoga i postala neposredno oblikovanje nečega vrlo određenoga. Njenom razvitku bila su naširoko otvorena vrata. I to ne samo preko oblikovanja predmeta za upotrebu, preko »Industrial Designa«. Pred njom je stajao čitav ljudski svijet sa dosada neviđenom masovnom proizvodnjom upotrebnih predmeta, zgrada i tvornica, putova i željeznica, *čitava po čovjeku preobražena i nastanjena priroda.*

Ako se može tvrditi da je okret k apstrakciji značio u simboličkom pogledu osiromašenje umjetničkog sadržaja, izvjesnu despiritualizaciju i, dosljedno, dehumanizaciju, onda smo za ovo osiromašenje na tlu *predstavljačke* umjetnosti dobili nepregledno i neograđeno polje akcije na tlu *oblikujuće* umjetnosti konkretne ljudske sredine. A tu su je također čekali i te kakvi humani i humanistički zadaci!

6) Senzibilnost suvremene umjetnosti valja gledati pod utjecajem nekoliko eksplozivnih i prijetećih pojava koje su je duboko uzdrmale: riječ je o atomskoj eksploziji, demografsko-urbanističkoj eksploziji i predmetno-proizvodnoj eksploziji. Prve smo najviše svjesni, jer prijeti totalnim uništenjem; druga se nagovještava sve više, i to ne samo kao problem parkiranja kola, i rađa zategnutostima među narodima i nemogućnostima da se konačno pitanje gladi skine s dnevnog reda; treća tek postaje briga i predmet razmišljanja najlucidnijih umova među kritičarima kulture i socijalnim antropolozima. Na razorne posljedice »masovne proizvodnje i potrošnje« u suvremenoj civilizaciji, kad su u pitanju njene duhovne vrijednosti, već se ukazuje, ali ti razorni učinci mogu doskora dobiti katastrofalne razmjere.

Nije samo u pitanju stihijno stvaranje modernih gradskih aglomeracija, koje tek u sasvim iznimnim slučajevima postaju predmet smišljene prostorne konstrukcije. U pitanju je *sva* predmetna proizvodnja čovjeka! Ona je dostigla onaj stupanj kad je prelaz čovjeka iz »prirodne sredine« u »tehničku sredinu« vjerojatno već završen proces. Preobrazba prirode u cilju naše udobnosti može se još uvelike usavršavati, ali ona više ne može izmijeniti bitnu promjenu našeg načina života ukoliko je on uvjetovan proizvedenim predmetima. Čovjek je uvjeren da raspolaže potrebnim energijama kako bi se obranio od prirodnih nepogoda i katastrofa. Pred životnom udobnošću uzmakla je čak i ideja smrti sa svojim kultovima! Naša kultura postaje svakog dana sve više tehničko-hedonistička. Romantička ideja o »povratku prirodi« izgubila je svoj smisao čak i kod onih koji svake nedjelje s naprtnjačama na leđima osvajaju visove na koje su ih pozvali njihovi romantičarski prethodnici. »Dobra oprema« nadvladala je prirodu u svim njenim aspektima, na hrapavoj kori Zemlje kao i u međuplanetarnim prostorima. Ova pokretljivost čovjeka oduzela je čovjeku strpljivost da se kontemplativno odnosi prema prirodi — i vlastitoj prirodi.

Nekada je vladanje prirodom za čovjeka bila stvar magije i naučne tajne, danas je to još samo »hobby« i umijeće. Onda kad čovjek počinje shvaćati da je preobražena priroda dio njegove vlastite prirode, i to ne samo djelo njegova duha već dio njegova tijela, i kad pokuša naći razlog poštovanja za sebe u preobraženoj prirodi, tada nužno posiže za umjetnošću — za skladom u kojoj se smiruje vizija vlastitih mogućnosti. No, čovjek se danas nalazi u sporu i protivurječnosti s predmetima svoje proizvodnje, a to znači i s vlastitom prirodom. Profit, reklama, kič, masovni standardi, snobizam, neobrazovanost — podredili su ljudske potrebe slijepoj igri tržišta i robne proizvodnje.

U posljednjih stotinu godina proizvodna moć čovjeka porasla je za stotinu puta, a u slijedećih stotinu godina ona će daleko premašiti ovaj porast u pređenom periodu. Ali, istovremeno, oblikovanje ovih predmeta po zakonima ljudskih potreba i po zakonima ljepote nije nipošto raslo istim tempom, a to znači da je opadalo; da se na putovima civilizacije svakog dana susrećemo sa sve većom masom predmeta podložnih kaosu, šikari, raznorodnim naplavinama ideja, ukusa i slučajnih otkrića. Ako se u pojedinim predmetima i ogleda težnja za nekim skladom, tada se u gomilanju tih predmeta nikakav napor za skladom više ne može uočiti!

Samo tamo gdje smrt kosi svakog dana, na beskrajnim komunikacijama i brzim putovima zadovoljilo se zahtjevima ljudske percepcije: unijeti jasnoću, izrazitost i svrhovitost. Tamo gdje se kretanje usporava a opasnost smrti uzmiče, čovjek se spotiče na svakom koraku, ne samo sa suvišnim, nego prije svega sa ružno i nesvrsishodno oblikovanim predmetima!

Nakon što je čovjek postigao naučnu kontrolu nad prirodom, nužno je da postigne i estetsku kontrolu. Nakon što je podredio preobraženu prirodu svojim nižim potrebama, vrijeme je da se stavi u službu svojih viših ili istinski ljudskih potreba. Ostvarenja ovog zahtjeva možda će predstavljati jednu od najznačajnijih revolucija u organizaciji ljudskog društva u vijeku koji stoji pred nama.

Otkrivanje novih materija i materijala ne smije ispustiti iz vida potrebu da se ti materijali oblikuju po zakonima ljudskog pogleda, pokreta, ritma i mirovanja. Stvaralačke su mogućnosti čovjeka neizmjerne, ali ni izražajne i doživljajne mogućnosti čovjeka nisu manje. No, čovjek nije samo »otvoren svijetu«, on je ujedno i »svijet za sebe«, on zrači beskonačnim horizontima, ali on se i zatvara u ljudskome krugu: u raznolikost svojih mogućnosti on unosi mjeru i ukus. Ovo je potrebno to više, što je predmetni svijet, onaj koji traje takav kakav je, dan neko vrijeme i nosi pečat njegove individualnosti. Ni čovjek ni po njemu preobraženi svijet ne mogu izbjeći principu individuacije, ali mogu svjedočiti o uspjelim i neuspjelim oblicima ove individuacije. Stoga ona umjetnost koja je danas zajedno s tehnikom usmjerena na oblikovanje konkretnih predmeta, svih onih predmeta za upotrebu i neku korist, s kojima se čovjek nužno na svakom koraku susreće, i nije u mogućnosti da ih pošalje u muzej ili pokrije velom, zahtijeva od umjetnika najveću odgovornost.

Umjetnost koja zamišljeni ili iluzionistički prostor, što se rađa u mašti čovjeka, nastoji približiti kroz njegovu percepciju u akciju do realnog prostora, koja ga oživotvoruje kao dio našeg života i civilizacije, koja transcendira model svoje zamisli do konkretnog predmeta sa serijskom proizvodnjom — s umnožavanjem do neodređene granice — ima pred sobom još mnoge neistražene mogućnosti i najviše zadatke. Ona nosi odgovornost za viziju jedne nove civilizacije.

7) Lako je braniti suvremenu umjetnost, ako imamo u vidu oblikovanje predmeta. Mnogo je teže čim pomislimo na oblikovanje samog čovjeka. Ne samo što je umjetnost postala okrenuta predmetnom svijetu, već je ona i čovjeka sasvim njemu obrnula, ekstravertirala, pospoljila ga, a da time nije potvrdila da je »ono što je u nutrini, ujedno i u vanjštini« (Goethe). Čovjek je napredovao u vještini i oštrini rukujući vanjskim predmetima, ali sve se teže snalazio u oblikovanju vlastite ljudskosti. Stvari postaju odmah veoma složene, ako postavimo pitanje, kako stoji s oblikovanjem nutarnjeg svijeta čovjeka, s njegovom vlastitom ljudskom supstancijom? Pitanje koje ne upućujemo samo umjetniku već svakom čovjeku. Budući da smo navikli pogađati ideju idući kroz oblikovanje same materije, kad nam ona ništa na zorni način ne poručuje, zašto ne bismo upotrijebili ovu dobru metodu za vježbanje oštroum-

nosti, kad je riječ o čovjekovoj materiji, o njegovom vlastitom tijelu? Nije potrebno upozoravati kako nas ovdje tijelo zanima samo ukoliko ono na određeni način izražava duh čovjeka, njegovu opću životnu pokretljivost u kojoj su duh i tijelo nedjeljivi!

Podsjetimo da je već Marcel Mauss načeo ovu zanimljivu temu, kad je upozorio da svaka kultura stvara ujedno i određene »tehnike tijela«! Naša civilizacija je, doduše, »tehnikama tijela« obratila potrebnu pažnju, kao što su to činile i prethodne, ali je ona s krajnje razvijenom podjelom rada, što je rastočila cjelovitost naše kulture i njene materijalne osnovice, uradila to samo u više djelomičnim i koristoljubivim vidovima, gubeći iz vida da je ljudsko tijelo prije svega svjedok čovjekove cjelovitosti! Ona je tehnike tijela veoma pažljivo izučavala u baletu, vojsci, gimnastici, seksologiji, psihotehnici (s obzirom na proizvodnost), ali je u tim izučavanjima uvijek izdvojila samo po jedan princip — ljupkost, borbenost, vještinu, snagu, užitak, radni učinak. Nikada nije uzet u obzir cjelovit čovjek s posebnostima njegove kulture, i sasvim izgubljena iz vida Nietzscheova poruka da se neke osebine duha ne mogu shvatiti, ako ne znamo poskočiti na kozjim nogama!

U čovjekovoj »tehnici tijela« krije se uvijek avantura njegova duha, te izučavati artikulaciju njegove geste ili ritam njegova pokreta znači, u stvari izučavati tehnike i strategiju njegova duha, njegova poimanja i načina života. Nije nam na pameti da ovdje pođemo putem izučavanja onih pokreta kojima se bavi karakterologija u svojim bezbrojnim fiziognomijskim ili grafološkim varijantama. Nad svime time lebdi nešto što je bliže ljudskome duhu i samom čovjeku.

Poteškoće su takvih analiza u tome što je čovjekova gesta natąloženo vremensko iskustvo čije momente i slojeve trajanja ne možemo više rastaviti po jednom kronološkom i kauzalnom redu. Uzmimo samo jedan primjer.

Čovjek je *biće krajnosti.* On poimlje sebe idući krajnostima, te osvrćući se na pređeni put: kad je obala koju je napustio dovoljno udaljena, ona dobiva na smislu i značenju. Ona tada ponovo postaje privlačna i čovjek će se nanovo usmjeriti prema njoj. Njegov očaj rađa se iz svijesti da ono što je napustio »nije više isto« i da »ne može više biti isto«. Tada će krenuti opet drugoj krajnosti, i tako se igra ponavlja u nedogled, ali čovjek u njoj raste. Očaj i odvažnost daju izvjesnu težinu njegovu pokretu, neku lijenost i odlučnost njegovoj gesti, oštrinu i rastrešenost njegovoj percepciji. I ono što je paradoksalno u ovim putovanjima ka krajnostima, jest da nas vraćaju početnoj tačci, i najobičnija stvar postaje najsmislenija. Život se zatvara kao spirala, gdje se početno otkriva tek kad smo došli sasvim do vrha. Najteže je na tome putu sačuvati vlastitu cjelovitost; podvojenost često znači i mistifikaciju, pa će tako čovjek koji živi u krajnostima postati mističar reda, a čovjek koji živi u redu postati mističar krajnosti.

Čovjek je biće krajnosti, ali krajnosti *obogaćuju samo hrabre.* Bez hrabrosti se ne možemo ni približiti krajnostima, a kamoli ih sagledati. Jeste li se spuštali koji put između blokova kuća kližući od tende jednog balkona na tendu drugog balkona, naizmjenično od jedne strane na drugu, i tako sve niže? Ako ste se smjelo otisnuli i imali dovoljnu brzinu, tende su bile sasvim blizu i suviše blizu, i vi ste s lakoćom padali s jedne na drugu. Ali ako ste izgubili na brzini ili niste uzeli dovoljan zamah, tada su se tende naglo razmaknule, jako se udaljile jedna od druge i između njih se otvorila pukotina, ponor i pad u prazno, u smrt. Ono što je malo prije bila bezazlena igra, sad se pretvorilo u smrtnu opasnost; ono što je bilo izvor radosnog uzbuđenja, sad je postalo uzrok tjeskobe i ukočenosti. Dijete klizi iznad ponora bezbrižno, bez svijesti o opasnosti, jer je za njega život igra; odrastao i iskusan čovjek klizi iznad njega svjestan opasnosti i prihvaćajući izazov ponora i smrti, život je njemu postao tehnika i umijeće.

Tehnika i umjetnost rađaju se iz istog pokreta kojim život pobjeđuje propast i smrt, iz iste vještine kojom se čovjek svjesno poigrava svojim bićem i nebićem, moći i nemoći, strahom i radošću, ljubavlju i mržnjom. Možda je tehnika samo više izrasla iz samoobrane od moguće propasti, a umjetnost više iz čežnje za bezbrigom i ljubavlju. Možda nam se iz toga i nameće ovo pitanje dana: nisu li mehanizmi samoobrane u čovjeka toliko narasli, da je tehnika kod njega progutala svaku želju za spontanošću i neposrednošću?

Primjer s klizanjem među tendama uzeli smo samo zato, jer postoje takve uzetosti pred mogućim padom i *na ravnom tlu.* Niste li već susreli čovjeka koji se plaši da zakorači od pločnika na drum da bi prešao na drugu stranu? On se također uplašio pada u prazno i u njemu se naglo javila tjeskoba pred smrtnom opasnošću, te ga ništa bez podrške jake ruke neće pomaknuti s mjesta. Ne rugajte se ovom čovjeku! Takvih hodača susrećemo svakodnevno u životu. Sjetite se samo, niste li gotovo svakog dana razmišljali o »koraku što ga je trebalo učiniti«, a koji ipak niste učinili, zbog sasvim sitnog straha, ne pred nekom dalekom i nepoznatom opasnošću, nego pred onim sasvim bliskim i najljudskijim nesigurnostima?! Ne susrećete li stalno ljude koji su plašeći se svakog novog koraka, već zaboravili i da hodaju bez tuđe podrške, koji kad su sami ili silom usamljeni padaju na koljena i još jedino pužu? Može li njima pomoći tehnika? Doduše, mnogi se takvi voze na kotačima i već su odavno zaboravili uspravno kročiti. Smijemo li optužiti jedino tehniku, što čovjek dobrovoljno sebi svakog dana siječe noge i krila, i što se sve teže bori protiv gmaza u sebi?!

8) Čini mi se da odnos umjetnosti i tehnike ne treba gledati iz perspektive njihove nepomirljive suprotnosti, a niti iz perspektive njihova pomirenja. Takve alternative se već nalaze u stanju prevladavanja ili nadilaženja. Danas je dosta bespredmetno vršiti kritiku tehnike i mašinizma sa stajališta zanatske proizvodnje, kao što je to činio *J. Ruskin*, suprotstavljajući tehnici svojevrsnu umjetničku zanatsku proizvodnju (koju je suvremeni umjetnik uostalom već usvojio), koja mehanizaciji suprotstavlja ljepotu iz jedne sasvim uzvišene, nad-proizvodne i kontemplativne sfere života, a što suvremeni umjetnik više ne može usvojiti. Isto je tako već zastarjelo i besperspektivno vršiti tu kritiku sa stanovišta mehanizirane i serijske mašinske proizvodnje, kao što to čine Le Corbusier, Lewis Mumford ili S. Giedion, predlažući da se unutar mašinske civilizacije, koja je čvrsta historijska i materijalna činjenica, nađe neko rješenje tako da unosi stanovit red u proizvodnju, i osigura čovjeku potrebno slobodno vrijeme ili poseban prostor koji će služiti zadovoljenju njegovih više racionalno ili racionalno shvaćenih umjetničkih i životnih potreba. U stvari, ova su rješenja kompromisna i zadržavaju nužno *podvojenost čovjeka* na industrijsko i umjetničko biće, na radno i slobodno biće (u slobodnom vremenu izvan rada!), na racionalno i nagonsko ili sentimentalno biće. Kao u političkom ili ekonomskom životu, tako i u ovome zadovoljavanju umjetničkih ili životnih potreba izvan proizvodnje čovjek ostaje podvojeno i pocijepano biće, on svoju slobodu plaća dobrovoljnim ropstvom vlastitim ili drugih ljudi. Gdje je onda rješenje?

Rješenje je u *potpunoj pobjedi mašinizma*, u završavanju tehnološke revolucije u proizvodnji. Potonja se sastoji u tome da čovjek prestaje kao »radna snaga« biti posrednik između čovjeka i prirode, da čovjek prestaje jednim svojim dijelom ili jednim dijelom čovječanstva da bude preduvjet slobode i života drugog čovjeka, njegovih sposobnosti stvaranja i uživanja. To je faza koju je Marx ovako definirao: »Nije više radnik onaj koji podmeće preobraženi prirodni predmet (alat ili stroj, RS) kao međučlan između predmeta i sebe, već je on podmetnuo prirodni proces, pretvoren u industrijski, kao sredstvo između sebe i neorganske prirode kojom je ovladao. On istupa pokraj proizvodnog procesa, umjesto da bude njegov glavni činilac.« (Nacrti, str. 593). — Dakle, stroj je sada međučlan između čovjeka i prirode kojom je ovladao a ne više radna snaga čovjeka, i čovjek istupa pokraj njega kao nadziratelj. Riječ je o automatizaciji, o punoj pobjedi jednog racionalnog i utilitarnog principa ljudske proizvodnje, što je postao preduvjet oslobođene ljudske egzistencije. S tog gledišta koje nije daleka vizija budućnosti, nego već danas *proces u ostvarivanju, ali još više u poimanju i u odnošenju čovjeka prema vlastitoj egzistenciji*, ranije suprotnosti između mašinizma i umjetnosti, tehnike i estetike, racionalizma i sentimentalnosti, smišljenosti i spontanosti, uopćenoga i originalnoga bivaju prevladane. Više nije potreban bijeg u neko »carstvo čiste ljepote«, niti u privatni rezervat sa »slobodnim vremenom«, niti u kontemplaciju »čovjekove autentičnosti«. Strah od prakse i čežnja za mističkim mirovanjem postala je izlišna onim časom kad više ne nosimo u sebi onu moralnu i estetsku dilemu, nastalu iz podvojene ljudske egzistencije i »loše savjesti«, posljedice najamnog i teškog rada.

Nova situacija otvara sasvim sigurno *najširu skalu ljudske akcije, umjetničke ili životne,* pa se i pojam tehnike u okviru raznovrsnih mogućnosti ukazuje prije svega kao *pluralizam tehnikâ* u službi različitih umjetničkih djelatnosti: podjednako onih kojima će čovjek oblikovati predmete potrošnje (lišene, dakako, izvještačenosti koje im daje robno-novčana tržišna ekonomika), predmete obitavanja i kretanja u svijetu, zadovoljavajući istovremeno kriterijima racionalno-mehaničke korisnosti i organsko-nagonske privlačnosti (na raznom mjestu i u raznim stupnjevima!), kao i predmete »čiste umjetnosti«, gdje Tehnika neće biti najviši izraz snage dostignutog stupnja proizvodnje nego mobilizacija ljudske senzibilnosti na raznim stupnjevima bogatog *historijskog sjećanja i slučajnih susreta različitih civilizacija.* Put kroz historiju i put kroz civilizaciju čovjek će, međutim, prolaziti bez ikakvog »prethodnog društveno postavljenog mjerila«.

IDENTIFIKACIJA TEHNIKE I UMJETNOSTI

Zlatko Posavac

Ako velike famozne strasti umru ostat će
samo računi, brige, kurioziteti, predviđanja.
Svijet kulture ruši se u svijet civilizacije.
Tin Ujević: Sumrak poezije (1929)

Znači li uopće nešto »opredjeljivati se« u vrednosnom, praktičnom i teorijskom odnosno filozofskom problematiziranju relacije tehnika—umjetnost? Bilo afirmacijom, bilo negacijom jednog ili drugog relata. Dobiva li se što grozničavim ili dobronamjernim iznalaženjem »pomirenosti«, one »zlatne sredine« s kojom uvijek »blago u gospodu prebivaju« sva »mudra« rješenja? Postavljeni problem nije nogometna utakmica u kojoj glasovi navijača jedva ikako utječu na ishod igre. Hoće li se tek malo više neophodno je okušati različite aspekte pristupa koji bi mogli omogućiti uvid. Pokušajmo bar neke . . .

Tehnika i umjetnost! Tu su dakle — sit venia verbo — dvije »činjenice«: tehnika, koja svojim fantastičnim mogućnostima nevjerojatno mnogo omogućuje pa tako postaje sve neophodnija — napreduje; umjetnost, koja kao da se u sebi destruira, postajući u svijetu i životu čovjeka sve sporednija, manje važna, slabeći povlačenjem u subjektivno i formalno — »odumire«.

Dovedu li se umjetnost i tehnika u tako deskribirani odnos, ništa jednostavnije no pomisliti, da u tom odnosu postoji zavisnost, da jedna krči sebi put na račun druge: bilo da se umjetnost sama povlači, a tehnika ispunja ispražnjeni prostor, bilo da tehnika pobjedonosno nastupa, a umjetnosti ne preostaje drugo do odstupanje; bilo pak da se oboje zbiva istovremeno pa »ponašanje« i tehnike i umjetnosti zavisi od nečeg što ih obje obuhvaća, određuje.

Nemaju li umjetnost i tehnika ničeg zajedničkog, nego su naprosto istovremeni inventar istog svijeta, pitanje o njihovom odnosu bilo bi besmisleno. U neprijateljstvu, međutim, ostaje im neizbježno zajedničkim bar polje sukoba. Stoga nije slučajno što se situacija njihova međusobnog odnosa pokušavala razumjeti iz rascjepa negdašnje povezanosti *proizvođenja* obuhvaćene grčkom riječju *téhne*. Suvremena nepomirljivost tehnike i umjetnosti shvaćenih kao *téhne* nije ih dakle negda razdvajala. Na pitanje kako, zašto i kada se desio taj rascjep, kada na mjesto onog još harmoničnog *téhne* stupa fatalna tehnika, znatniji odgovori evropske misli, pa i u nas, više-manje se slažu u osnovnom; iz filozofski sagledive dimenzije: subjektiviranjem, antropocentrizmom čovjekova odnosa prema svijetu, momentom kad čovjek sebe započne smatrati subjektom istine, kad postaje »subjekt zbivanja, postavitelj i upravitelj svih stvari ili objekata«[1] videći »u svemu . . . svoju postavku i napravu«,[2] kad se naime, »novovjekovni čovjek pokazuje . . . kao onaj koji u svim odnošajima prema svemu što jest, a time također i prema sebi samom, ustaje kao prodirući uspostavljač i ovo ustajanje ustanovljuje kao bezuvjetnu vlast. Cjelina naspramnog stanja, iz kojeg se pojavljuje svijet, ostavljena je u prodirućem uspostavljanju, na-ređena i tako potčinjena svom naređenju.«[3] Smatra se dakle to uglavnom rezultatom novovjekovne povijesti, novovjekovne filozofije (metafizike), eksplicite od Descartesa dalje.[4]

Moglo bi se pitati: nije li sve to isto moguće kao definitivno tek sa Kantom, Fichteom i Hegelom, pa Nietzscheom ili egzistencijalističkom filozofijom, a početno zapravo sa sofistima i Sokratom? Pitanje je: što ako tog prvobitnog jedinstva sadržanog u *téhne* nikad nije ni bilo? Iako je naime Grcima umjetnost i umijeće (obrt) označeno istom riječju *téhne*, to ipak ne znači da nije bila uočena razlika; pa čak i da nije, to imenovanje moglo bi biti — kako uostalom hoće Heidegger — »krivo i površno. Jer *téhne* ne znači ni obrt ni umjetnost, a pogotovu ne Tehničko u

---

1) Danilo Pejović, »Tehnika i metafizika«, u zborniku »Čovjek danas«. Beograd 1964., p. 174

2) Vanja Sutlić, »Svjetovno-povijesne pretpostavke čiste umjetnosti«, Naše teme, 1963, knj. 6., p. 904.

3) Martin Heidegger, »O biti umjetnosti«, (esej): »Čemu pjesnici«, Zagreb 1959, p. 106.

4) Teza je izvorno, a direktno primijenjena na umjetnost, izgleda, sadržana već u Hegelovu konceptu ne toliko općeg »odumiranja umjetnosti« koliko specifične »prozne svijesti«: ». . . pravi tumač religijskih predstava koji ih bliže uobličava jeste jedino umetnost, jer prozno se posmatranje predmetnog sveta pojavljuje tek pošto se čovek kao duhovno samosvesno biće oslobodio svoje neposredne okoline, pa u toj slobodi u kojoj stvarnost shvata kao čistu spoljašnost, stoji njoj nasuprot! To razdvajanje je, međutim. tek pozniji stupanj«; Hegel, Estetika, II, p. 22 (Kultura, Beograd 1955). Moglo bi se citirati niz mjesta koja asociiraju taj stav (npr. Estetika, I, p. 254, II, p. 278 itd.). I u Bergsonovu shvaćanju umjetnosti ima, ne baš sasvim filozofskog, ali ipak nečeg od toga stava.

U našoj sredini javila se prvi put slutnja krize umjetnosti u suvremenom smislu između dva rata u radovima Tina Ujevića. Osim teksta iz kojeg je citiran motto ovih razmatranja, usporediti napr.: »Izvori, bit i kraj poezije« (1934) i dr.

današnjem smislu«.[5] Današnjom situacijom u kojoj se tehnika bitno diferencirala od umjetnosti, a umjetnost ogorčeno distancirala od tehnike, naš svijet tad samo pokazuje ono što je — oduvijek; ili bar davno, duboko otprije. Možda su samo neke prividne sličnosti navele na koncept zajedništva, njihove pomirljivosti? Možda se negda nevidljiv, a prisutan splet suprotnosti, uočljiv kao puka diferencija, imanentno bremenita onim što će tek stupiti u borbu, naprosto poviješću ekstremno razvio i sad konačno samo otvoreno pokazuje aspekte onog istog što je odavno nagrizalo jedinstvo? I to bez obzira što znamo kako moderna tehnika nije ni samo *téhne,* još manje samo *mehané,* ali uzimajući u obzir da je već u Grčkoj čovjek moguć kao *méhano-poiós* tj. inženjer, graditelj strojeva. Ukratko: čovjek možda odavno ili odvajkad živi ne samo u »napravljenosti« svijeta, nego u suprotstavljenosti svom vlastitom svijetu kao i svog svijeta nekom drugom svijetu, što onda odlučuje njegovom sudbinom. U tom slučaju rascjep je zaista ili »oduvijek« ili je povijesno daleko dublje unazad. Ako je »oduvijek«, tad koncept subjektiviranja otpada i zahtijeva se drugačije obrazloženje u nepovijesnoj, ahistorijskoj dimenziji; no, ako je i samo dublje unazad, tad »subjektiviranje«, »napravljanje« svijeta kao »naprave« i »sprave« pada povijesno mnogo ranije, pa bi »novovjekovnost« i »suvremenost« već predugo trajala i ne bi bila objašnjenje zaista novovjekovnog i suvremenog fenomena tehnike.

Postoji međutim druga mogućnost: da tehnika i umjetnost ipak imaju zajedničko podrijetlo upravo u *téhne,* umijeću, u onom što se može i mora uvidjeti, ali i naučiti da bi se proizvodilo, u proizvođenju samom, a da su u njem istovremeno združeni momenti onoga nespojivog što se nikad ne može do kraja savladati: prirodno prirodnoga iz kojeg raste tehnika crpeći iz njega kao *prirodnog* ljudskog svijeta, podjednako kao ljudsko ljudskog, iz kojeg raste umjetnost crpeći iz njega kao *ljudskog* svijeta: združenost koja ne briše razlike, koje, kad ih inače i ne bismo vidjeli, ostaju vidljive u onom na kraju da postoje »umjetnosti« »koje su usmjerene ka upravljanju potrebama života, druge ka njegovom uljepšavanju«[6] tj. tehnika kao ono što koristi, umjetnost koja nema koristonosni karakter. I jedno i drugo ostaje bitno isto, proizvodnja, proizvođenje, ali u tom bitno istom, kojemu je — in ultima linea — »podrijetlo u onom koji stvara« (Aristotel), razlike nisu brisane. Pita se dakle: nije li svojim zajedničkim podrijetlom u čovjeku i proizvodnji, oboje, i umjetnost i tehnika, nešto u istosti svog izvorišta uistinu harmonično skladno (ali u toj istosti podrijetla ne zato poistovećeno, jer su jedinstvo i sklad mogući jedino u višečlanosti, ne dakle u mrtvom jednolikom identitetu), a sad nam se najednom pričinja kao suprotstavljenost, nepomirljiva suprotnost tehnike i umjetnosti, čiji ishod sa strepnjom iščekujemo, a da se zapravo razriješiti ne treba i ne može? Konsekventno: ne raste suprotnost između tehnike i umjetnosti, nego se u istovetnosti njihova podrijetla, u čovjekovoj proizvodnji, fatalno zbiva sve veća njihova identifikacija, sraščivanje; rasplinjuju se granice, slijevaju se u istu tamu nekad vidljive razlike, gube samosvojnosti. U tragičnom sivilu tzv. suvremenog svijeta podjednako su — zvuči možda čudno — međusobno ugrožene obje strane: umjetnost tehnikom ali i tehnika umjetnošću, postajući jednako apsurdne svaka u svom karakteru: tehnika u tehničkom tehnike i umjetnost u umjetničkom umjetnosti. Jer i jedno i drugo identifikacijom gubi svoj izvorni karakter, svoj izvorni smisao. Nešto, što nije samo natega izvrtanjem riječi nego je vidljivo u suvremenim optimalama tehnike i umjetnosti: proizvoditi samo da bi se trošilo bez obzira na potrebe, proizvodeći tako samu potrošnju (slučaj tehnike) i proizvoditi samo da bi se proizvodilo tj. »stvaralo« (slučaj umjetnosti). Samosvrha bez smisla identifikacijom obojega u larpurlartizmu proizvođenja.

---

[5] Martin Heidegger, »O biti umjetnosti« (esej: »Izvor umjetničkoga djela«), Zagreb 1959, p. 55.

[6] Aristotel, »Metafizika«, Beograd 1960, p. 5.

Objasnimo to malo podrobnije. Usavršavanje proizvodnje tehnikom, dakle u proizvodnji kojom dominira tehnika, u onoj čisto »tehničkoj« (industrijskoj) proizvodnji, sve manje se zapravo smjera na zadovoljavanje zbiljskih i pravih ljudskih potreba, a sve više na golo plasiranje proizvoda od kojeg se ne očekuje ništa drugo do li naprosto da bude — potrošen. Briga da bi se uistinu bitno podmirile potrebe (zaista *samo* zadovoljile!), prividna je: proizvod se sve više gradi »upotrebljivijim«, praktičnijim«, »savršenijim« samo zato da bi bio — »potrošljiviji«; a otud onda, da bi se iznova i opet iznova mogao proizvoditi. Novi tzv. »savršeniji« proizvodi zamjenjuju stare iako i stari još mogu poslužiti svrsi. Ne proizvodi se dakle radi podmirenja potreba, nego radi ponovnog omogućavanja proizvodnje. — Najvidljivije u tzv. »konzumnom kapitalizmu« u kojem se »izmišljaju« potrebe, »stvaraju«, samo zato da bi se mogle jednom novom proizvodnjom podmirivati. Nije li to proizvodni »larpurlartizam«?

Na planu umjetnosti zapaža se sličan proces. Velika tekovina osamostaljenja umjetnosti, njena autonomija, koju je sebi — ne tako davno — izborila, da ne bude ancilla i sredstvo najrazličitijim tzv. »tendencijama«, »idejnostima« ili bilo kakvim drugim njoj stranim i tuđim »svrhama«, preobraća se gotovo u »neoromantični« apsurd: umjetnik »stvara« »umjetnost« ne obazirući se ni na koga i ni na što. Moderni umjetnici kao da su toliko zaneseni svojim »uzvišenim« poslom ne pitaju više čemu sve to, treba li to komu, prima li to netko ili ne, razumije li ili ne. Glavno je da se »stvara« bez obzira što i kako. Vrijednost kao da je u tom pravljenju, sama po sebi. Sve neprilike pripisuju se glupom i neprijateljskom svijetu, vremenu koje nije podesno ili ne razumije, uostalom, ne razumijevajući ono čemu nije doraslo, zajedno sa svojim ljudstvom, kojemu te »plemenite« stvari možda nisu ni potrebne. I opet dakle, stvaranje, proizvođenje da bi se proizvodilo; larpurlartizam proizvođenja u umjetnosti, ne radi umjetnosti nego radi proizvođenja.

Te gomile štampanog papira, kilometri galerija i šarenim mrljama obojenih platna, bezbrojni filmovi. . .!

Treba li posebno dokazivati da je u suvremenom svijetu umjetnost tehnička, tehnificirana? Što su drugo laboratoriji moderne, konkretne i elektronske muzike, što moderna arhitektura, što film, radio, televizija, nego tehnizacija umjetnosti? Ne samo izvanjska, formalna. Zašto umjetnost danas toliko »eksperimentira«? Pa i bijegovi u iracionalno evidentno su tehnificirani. Nisu li upravo nadrealisti insistirali na »automatizmu pisanja«. U komponiranju najznačajnijih djela moderne proze leži »tehnika filmske montaže«. Itd. itd.

Izgleda neobičnije tvrditi da je tehnika agresirana umjetnošću. Ali zar je princip larpurlartizma igdje jače naglašen nego u industrijskoj proizvodnji, recimo, već apostrofiranog konzumnog kapitalizma? Ne ulaže li moderna industrija goleme napore (i sredstva!) da »estetski oblikuje« svoje proizvode? Postoje čitavi štabovi dizajnera i vrlo glasne pretenzije na »industrijsku estetiku«. Nije više dovoljno da neka sprava naprosto funkcionira; ona *mora* imati neke, svejedno je čak kakve, estetske kvalitete. Nije dovoljno da automobil vozi, da vozi brzo; on mora biti »lijep«. I ta ljepota automobila i frižidera veoma uspješno, čini se, danas gasi tzv. neugasivu ljudsku žeđ za ljepotom. Nije li stari, dobri ali oronuli princip ljepote ubačen u fundamente golemih industrija kozmetike i reklame? Sasvim tehnificirani turizam, koji zna kalkulirati, najozbiljnije se trudi oko prezentiranja (čak i čuvanja!), prirodnih i kulturno-historijskih ljepota. Nisu li veliki bogataši, privatni i državni, najčešći kolekcionari umjetničkih djela? Postaje naime sigurnije uložiti novac u umjetnine nego u nesigurne banke, još nesigurniju katkad industriju ili spekulaciju na burzi. Itd., itd.

Što vrijedi za suvremeni svijet, vrijedi li za stari? Da je nekadašnja proizvodnja »stvari«, upotrebnih predmeta, dakle obrt, uvijek s umjetničkim karakteristikama, poznato je. Smatralo se u novije vrijeme uspjehom lišavanje tih predmeta »nepotrebnih ukrasa« i otkrivanjem »funkcionalnih formi« od bidermajera i secesije pa dalje. — No da li je umjetnost imala »tehnički karakter«? Navoditi primjere Leonarda i Michelangela, koji bijahu podjednako inženjeri kao i umjetnici, inženjeri kao umjetnici i umjetnici kao inženjeri, moglo bi se pribrojiti novovjekovlju. Ali nisu li srednjovjekovne katedrale, najumjetničkija arhitektura koju znamo — najinženjerskije? Nije li proračun, računanje, matematika, dakle okosnica tehnike, odavno okosnica muzike: od pitagorovaca preko crkvene muzike do danas? Strogo uzevši nije li svako muziciranje osim vokalnog, dakle instrumentalno, tehnički inficirano? Nije li Platonova umjetnost, ona, koju odlučuje sačuvati u svojoj državi — programatska i tendenciozna, u novana, pa je mi danas ne samo bez komentara nego ni bez bro- socijalistički realizam? Nije li kršćansko freskoslikarstvo biblija u stripu? Nije li Danteova »Božanstvena komedija« tehnički zasnovana, pa je mi danas ne samo bez komentara nego ni bez brojeva, shema i crteža — ne razumijemo?

Ako je umjetnost i tehnika uistinu proizvodnja, proizvođenje, tad bi moglo biti da nema znatnije razlike između umjetničkog i tehničkog stvaranja. Tehničar, kaže se, nije stvaralac. Odbacimo međutim, trenutno bar, problem reproduktivnih umjetnosti, a na području tehnike ono što je transmisiono, puki posao oko uspostavljanja, realizacije projekta; jer napokon i kod umjetnosti postoji, dopustimo bar preliminarno, aspekt izrade, onoga što bi — po Plotinovim riječima — bio posao robova. »Umjetnik nije zato *tehnites* što je neki rukotvorac...« (Heidegger). Iako to u oba slučaja uopće nije opravdano, još manje opravdano na jednak način, neka to bude privremeno radi jasnoće. Uzmimo dakle tehničara-pronalazača, inventora. Tehničar pronalazi, ne stvara. On kao da *nalazi* nešto, što je negdje već dano, ili bar zadano; ono što je u okviru bilo prirodnih znanosti bilo prirode same već tu. Našavši ono što traži, on samo *izvodi* na svjetlo dana što se prije nije razabiralo; on mora proći s tim, provući se kroz granicu svjetla i tame, on to mora proizvođenjem uspostaviti. Ali, ne kaže li Heidegger: »Stvarati znači: crpsti.[7] Iz izvora crpsti znači: uzeti ono što izbija i donijeti prihvaćeno«[8] Što dakle čini umjetnik-stvaralac? Stvara li ex nihilo ili on samo pro-*nalazi* ono što će iz vrela crpsti, *izvodeći* na svjetlo dana iz neke unutrašnjosti ono što je već nekako dano? Ne čini li dakle i on svoje *pro-izvođenjem?* Daleko od toga da bi se smjelo insistirati na identifikaciji tehničara-inventora i umjetnika, ali to, što još uvijek čujemo razliku u pulsu njihovih poslova čini da vidimo i jednu bitnu srodnost.

Ta stara srodnost, ta *nekad* iskušana pomirljivost, zajedništvo i skladnost ne znači — kako je rečeno — identičnost. Ponovimo stoga: tragična pustoš suvremenog svijeta, njegove tehnike i njegove umjetnosti, nivelacija, »ispražnjenje«, uniformiranje, leži upravo u njihovu obostranom, međusobnom identificiranju. Kada se ono što je srodno, što je u rodu i po rodu isto — naprosto identificira! To nije od jučer ili danas, to je kolebljivo čas više čas manje, odavno, jer identifikacija odavno prijeti. Stoga Kantova genijalna anticipacija apstraktne umjetnosti (uostalom ne-

---

7) U njemačkom jeziku igra značenja: schöpfen — grabiti, vaditi, crpsti; Schöpfung — stvaranje, tvorevina; Schöpfer — stvaralac.

8) Heidegger, »O biti umjetnosti«, (esej: »Čemu pjesnici«?), Zagreb 1959, p. 117.

ki je vide već kod Platona)[9] nije samo anticipacija,[10] nego nešto što je bilo moguće naći jednom rigoroznom analizom u suvremenoj mu zbilji i na nivou dotada protekle povijesti. No da je Kant, lucidan duh prije svega, bio također svjestan opasnosti svog vlastitog koncepta, svjedoče npr. njegove teze o »ineksponibilnosti estetske ideje« i ćudorednoj simboličnosti estetskog, koje se uklapaju, ali ujedno i ne uklapaju, u kompletnu arhitektoniku njegove filozofije.

Čemu, međutim, ovo insistiranje na ideji identifikacije tehnike i umjetnosti, nekad i sad? Pođe li se od pretpostavke, od uostalom našeg suvremenog uvjerenja, da tehnika i umjetnost nisu isto, ali da se njihovo razlikovanje, ne samo kao što je danas evidentno, gubi, nego da se ni prije nije zbilo, ni jasno reflektiralo a niti filozofski determiniralo, onda postaje mogućom teza: suvremena se kriza ne manifestira zbog onog što je bilo, što se već zbilo, što je prethodilo, nego zbog onoga što *još nije bilo*, zbog nemogućnosti da bude ono što još nije bilo, a nagoviješteno je i mukotrpno pripremano. Drugim riječima: to što još nije bilo jest umjetnost drugačija od tehnike i tehnika drugačija od umjetnosti; još se nije zbila bitna razlika između tehnike i umjetnosti, umjetnost još nije postala Umjetnost i ono umjetničko umjetničkog u ljudskom svijetu nije ugledalo svjetlo dana; tehnika još nije postala Tehnikom i ono tehničko tehničkog u ljudskom svijetu još nije osmišljeno.

Ako je tako, tad se može naslutiti zašto umjetnost »za nas« nije »prošlost« kako se činilo Hegelu.[11] Dolazi više svjetla u mutan problem filozofske *historije* umjetnosti, koju jedva da je moguće drugačije naći nego spekulativno. Možda Croce zaista ima pravo tvrdnjom da historija umjetnosti nije moguća. Dodajmo: možda jedna — prethistorija? Jer kako bi bila moguća historija onog što se još nije zbilo?

Iz istih razloga nije moguće govoriti o »ispražnjavanju« umjetnosti, »gubljenju smisla«, »sadržaja«, »intimnosti«, »razumljivosti«. Kad bi to opravdano bilo moguće značilo bi da je umjetnost nekad sve to u sebi u potpunosti imala. Teško je npr. pretpostaviti da je u Grčkoj bilo razmjerno mnogo više onih koji su »razumjeli« svoje tragede, od onih, koji danas »razumiju« modernu prozu od Dostojevskog, Prousta i Kafke naovamo. Smatra li se uopće stara umjetnost shvatljivijom i prihvatljivijom, jer je bila — navodno — smisleno punija, ne prikriva li se tad u toj lamentaciji o »gubljenju« umjetničkih vrednota, o »pražnjenju« umjetnosti, utočište u poznatom psihofenomenu tzv. »optimizma pamćenja«, individualnog i historijskog; tužaljka za »izgubljenim rajem« i nepovratno iščezlom »zlatnom dobu«?

---

[9] Herbert Read, »Umjetnost danas«, Zagreb 1957, p. 64—66.

[10] Vanja Sutlić, »Svjetovno-povijesne pretpostavke čiste umjetnosti«, Naše teme, 1963, br. 6, p. 902.

[11] Uostalom, zar je umjetnost »prikazivanje«? A to je u osnovi Hegelovo shvaćanje.

Zašto se onda ipak zbiva to *prividno* neprijateljstvo između tehnike i umjetnosti, između nečega što bi u svojoj osnovi možda i moglo imati zajedničko podrijetlo, a sada se sve više identificira umjesto da se iz čežnje za samosvojnošću zaista bori na život i smrt? (Sukob naime nije tako strastan). Prije svega kvantifikacija. Gorostasne dimenzije koje su dosegle danas tehnika i umjetnost uvećavaju, i čine lako vidljivim njihove razlike, njihove »suprotnosti«; ali, može se pokazati, također, i njihove »sličnosti«. Takav odgovor međutim može opravdati samo našu kratkovidnost, ne i obrazložiti samu stvar. Osnov »neprijateljstva« čini se moguće je otkriti baš preko onog »prividno«, onog da to samo tako »izgleda« a uistinu nije. Drugim riječima: netko ili nešto čini, nekom ili nečem koristi da to tako izgleda, a pravi se razlozi kriju. To bi ujedno značilo da izvor sukoba nije autohtono i autonomno područje tehnike i umjetnosti. Možda je i tu posrijedi neko »lukavstvo duha«? Ne baš plemenitog, no lukavog svakako. Ako je ono zajedničko tehnike i umjetnosti — proizvođenje, proizvodnja, nije li u njezinu društvenom misteriju skriveno i to lukavstvo antagonizma tehnike i umjetnosti? Onaj *tko* ili ono *što* drži u svojim rukama vlast proizvodnje pušta da se, koliko je to potrebno, i nota bene neopasno, umjetnost i tehnika pomiruju ili bore. Ako se smije reći, sila je to više ili manje svjesna, više ili manje organizirana, s više ili manje političkog duha. Jer zašto bi se uostalom uopće sporili umjetnik i tehničar; oba ljudi. I umjetnik ima potrebu i pravo na *korisne* stvari, a tehničaru također ne treba unaprijed osporiti potrebu i pravo na *ljepotu* ili *umjetnost*. Ali ni tehničari ni umjetnici nisu jedini o kojima ovisi zbiljska proizvodnja. Otkad znamo svijet. Nisu li spomenici, dakle umjetnička djela kojima se i danas u svojoj bezazlenosti divimo, od faraonskih piramida preko slavoluka i medicejskih grobnica do spomenika i zadužbina modernih silnika, bili uvijek veći od spomenika pjesnicima, pronalazačima i filozofima? Jesu li umjetnici i pronalazači uopće ikad žudjeli za nekim drugim i većim spomenicima nego što bijaše njihovo vlastito Djelo? Ili: tko je do dana današnjega koristio tehniku? Ako je u osnovi namjene tehnike da bude prije svega *korisno sredstvo* (kako god se činilo prejednostavnim takvo njeno određenje), kome je ona do sada uopće koristila? Nije li i ona korisna »demokratski« samo utoliko, ukoliko su mrvice koristi bile rasipane da bi se izvuklo još više koristi? (Tajna je visokog standarda radnika racionalno organiziranog kapitalističkog društva — efikasnija eksploatacija.) I upravo jedno bitno ljudsko pitanje, humanističko pitanje, leži iza prividno bitnog antagonizma tehnike i umjetnosti: pitanje eksploatacije. Sva dosadašnja tehnika i umjetnost, budimo pošteni pa priznajmo, omogućena je radi eksploatacije i jedino eksploatacijom. Ne radi se dakle o sukobu tehnike i umjetnosti kao ljudskog djela, nego o jednom sukobu unutar ljudskih odnosa, sukoba u čovjeku, u bitnim određenjima čovjeka kao homo humanusa.

Odavde je moguće naslutiti otkud privid da je tehnika ipak agresivnija u odnosu na umjetnost. Gubitkom magijskog, mitskog, religijskog karaktera umjetnosti, dakle relativnim postizanjem svoje autonomije, otkrivanjem svoje biti kao ljudske samosvrhe, umjetnost se razotkrila kao manje sposobna da bude *sredstvo* eksploatacije; bogovi više ne prebivaju u svojim slikanim i klesanim likovima, ikone više nisu čudotvorne, majestetični marševi i pompa. čak i rodoljubna muzika sve rjeđe nas prosrsuje a sve češće tjeraju na podsmjeh. Tehnika pak, kojoj leži u osnovi namjena *biti korisna, dakle sredstvo,* daleko je prikladnija da nastavi ono za što umjetnost više nije dobra: istrajavanju eksploatacije. A naivno vjerovanje ljudi da *korisnost* tehnike garantira, uistinu i uvijek, jedino korisnost, i dakako automatski korisnost za sve, samo podupire ono što lukavstva držateljâ ovog marionetskog kazališta ionako hoće. Tu leži pomak koji oduzima sredstva i vitalnost suvremenoj umjetnosti, pa se čini da joj se oduzima i raison d'être, da je napušten njen smisao. Bilo je najshodnije učiniti je bezazlenom.[12] A umjetnost, slikarstvo npr., jer nije više plaćena za to, prestaje slikati Madone i portrete moćnika, slika još neko vrijeme pejzaž da napokon postane apstraktna. Tehnika nasuprot postaje kult, dobiva religijski karakter[13] i raste s njemu pripadnim kultom zlatnog teleta, a naivni *vjeruju* sad kao i prije, da će blago, radosti, užici i ljepote ovog svijeta, da će »raj« biti pravedno raspodijeljen dobroj dječici božjoj; dakako, samo ako budu dobra i ne budu hulila boga. Pa kao što je to nekad uspijevalo vrhovnim svećenicima i božanskim vladarima »u ime boga« i A.M.D.G., tako ta prevara prilično dobro, samo još perfidnije polazi za rukom čarobnjacima ekonomskih čuda, mađioničarima i režiserima ovog našeg suvremenog svijeta — u ime čovjeka; u ime, dakako sveopćeg prosperiteta i progresa, lične, nacionalne i društvene sreće pa i slobode, u ime najrazličitijih humanističkih rajeva u kojima je sve učinjeno i sve se navodno zbiva samo za one male ljude, slobodne građane, ili, kako to ipak dobro kaže jedna stara riječ, *podanike*. Stoička mudrost puka sažima se onda u sentenciju: muzikanti su drugi, ali muzika je ista.

---

[12] Danas je to više-manje jasno, kako u širokim povijesnim potezima, tako i u pojedinačnim situacijama, do naših dana. Čak i P. Francastel na primjer, u knjizi »Umjetnost i tehnika«, spisu bez veće filozofsko-teorijske vrijednosti, ali ne i bez temperamentnih lucidno-kritičkih zapažanja, ne propušta primijetiti: »Oduvek su vladajući slojevi želeli da pesnici slave prirodu i čiste radosti kontemplacije. Svirač na fruli manje je nezgodan nego kovački šegrt.« (Nolit, Beograd 1964, p. 41.)

[13] Već je uočeno da ljudi »vjeruju u tehniku«, »vjeruju u progres tehnike i društva« itd. Vidjeti npr. esej Vladimira Filipovića, »Smisao i vrijednost tehnike«, Zagreb 1944, p. 275 (u knjizi »Čovjek i tehnika«).

Sve je ovo neophodno uzeti u obzir pri pokušaju da se pokaže kako ni umjetnost ni čovjek uopće u ovom suvremenom »svijetu tehnike« nisu ugroženi tehnikom kao tehnikom, iz tehnike same. Pa ako se čini da je i suviše toga rečeno »u pohvalu tehnike«, onda se to smatralo dopuštenim samo iz navedenog razloga. Jer su sva ova nagađanja praćena sviješću o tome kako tehnika, jednom već tu, tako nagomilana i moćna, odvlači sobom i u mnogom već, s istovremenim otvaranjem novih horizonata zauvijek zastire, zatvara za sobom i onemogućuje negdašnje izglede svijeta koji ne bijahu manje vrijedni, manje dostojni ljudskog života i borbe za njega, ne manje ljepši.

No kako ovdje nije bilo od primarnog interesa razmatranje tog zastiranja nego položaj umjetnosti u svijetu drugačijem od onog iskonskog, »svijetu tehnike«, dostatno je ako distanciranost držimo u vidu. Od presudnijeg je značenja izricanje sumnje o tezi da se to zbilo tek s novovjekovnim čovjekom i da je naše vrijeme ta izuzetna epoha krize i odluke. Čovjek je uvijek sklon da o svojim neprilikama govori kao izuzetnim, svoje teškoće i dogodovštine smatra nečim naročitim, zato jer se upravo njemu događaju; ali prečesto i jedino zato. Time se ne želi reći kako se u povijesti ljudskoj odavno nije desilo presudno ništa nova, nego tek to da tema o kojoj se raspravlja ima svoje podrijetlo u samom početku čovjekova svijeta.

Od samog početka ovozemaljske pustolovine koju nazivamo čovjek i njegova povijest, od tamnog početka u kojem je ova zemlja iznjedrila čovjeka, čovjek raste iz nje, raste iz tog iskonskog svijeta, distancira se subjektiviranjem, ali ostajući zauvijek integralno i neraskidivo, uvijek iznova na nov i drugačiji način, u njemu. Negdašnja srodnost tehnike i umjetnosti, kako se preko onog *téhne* pokazuje u proizvodnji, ukazuje na taj davni početak. Opredmećivanje svijeta proizvodnjom, bila ona najprimitivnija, onakva kakvu je mi danas više i ne mislimo kao proizvodnju, kidanje je čovjeka od Iskona. Od magije preko Protagorina neskromnog uspostavljanja čovjeka kao mjerila sviju stvari i Descartesova »cogito« pa do suvremene spoznaje da je čovjekov pakao u njemu samom i njegovom bližnjem. Bitan položaj čovjeka kao čovjeka i jest u toj otkinutosti, u suprotstavljenosti svijetu u kome se mora ostati, u subjektiviranju, u jednom vlastitom svijetu, samo čovjekovu, u kojem je i tehnika *samo jedno* daljnje akcentirano potvrđivanje te iste odlučenosti. Intima s iskonskim svijetom izgubljena je, i čovjek je može (ili ne) ponovo naći samo u svom svijetu, u samom sebi, u odnosu prema drugom čovjeku. Da li je to moguće, da li se zbiva, zbilo ili će se zbiti, drugo je pitanje. Ali je sigurno, da čovjek osim tog svog svijeta drugog nema; on ga čini onim što jest, čine to jedan za drugoga uzajamno. Tako čovjek ostaje sam sa sobom u svom svijetu, i samo ukoliko u njemu istraje, ono *je* što jest, ili bar, samo iz njega se može nadati da eventualno bude što od samoga sebe očekuje, što nije, ali bi htio biti.

Traženje iskona, prisnosti s iskonom, koji je uvijek predrugojačeno prisutan, i dalek istovremeno, čini se da je uzaludno. Jer povratka nema. Pa i kad se poduzima iz područja filozofije, čini se da ontologija samo omogućuje neku romantiku. Pa i kad se poduzima iz sfere umjetnosti, susreće se uvijek jedan jedini svijet: svijet čovjeka. Jer Iskon nam je zaista uvijek, i kao početak i kao kraj, jednako dalek i jednako bliz. A nemila šala koja se zbiva s tehnikom nije u onoj navodno »samo« novovjekovnoj suprotstavljenosti nekom iskonskom svijetu, nego i čovjekova svijeta prema tom istom vlastitom svijetu, koji se gradi i sam jede iznutra. Drugim riječima: iz suprotstavljenosti čovjeka prema čovjeku. I samo utoliko je tehnika tragično suprostavljena umjetnosti ukoliko se *čovjek sam u svom svijetu suprotstavlja samome sebi;* jedan prema drugome. Tragično zato, jer Sudbina za čovjeka ne izvire tek iz nekog iskonskog svijeta, nego i iz njegovog vlastitog tj. iz njega samog. Nisu atomi sažegli Hirošimu.

Za »krizu« suvremene umjetnosti ne treba stoga posebno »okrivljavati« tehniku ni ono iz čega ona proizlazi. Niti je ona stvara, niti nekim posebnim načinom omogućuje. Kriza umjetnosti traje odavno i umjetnost je odvajkada na samom rubu — da ne bude. Stoga nam se i može činiti da umjetnost još i nije bila ono što bar naslućujemo, ako i ne znamo, da bi trebala biti. Uostalom zar nije ta stara »kriza« ako ne baš sasvim izražena, ali ono bar nagoviještena tvrdnjom o alijeniranoj umjetnosti? Sva je dosadašnja umjetnost — »alijenirana«. No kao što je alijenirani čovjek ipak čovjek, tako je i alijenirana umjetnost — umjetnost. Jer nije čovjek alijeniran od nekog svoga ranijeg savršenstva i potpunosti, od nečeg što je već nekad davno bio, nego od onoga što jest, što bi mogao ili trebao biti. Pa ni umjetnost nije alijenirana u odnosu na nešto što je već bilo (ili: bila), nego samo u odnosu što će biti, što bi ona mogla ili trebala biti, zavisno, dakako od onoga što jest i što je bila. Kao i čovjek. Zato, ako sad u suvremenom svijetu prijeti opasnost da i ova alijenirana umjetnost izgubi svoj životni prostor, raste pred nama još jedno neprijatno pitanje: da li je umjetnost uopće čovjeku nešto konstitutivno, nešto što mu bitno pripada, što integrira njegov humanitet, povijesni humanitet, bez čega čovjeka ne bi ni bilo? Ili je umjetnost samo slučajni epifenomen, nusprodukt, suvišan i besmislen, ukras bez kojega se može biti, ili čak zabluda koje se treba riješiti? O tome odlučuje suvremena kriza.

Factum fieri infectum non potest. Istočni grijeh proizvodnje s plodovima spoznaje i umjetnosti prati čovjeka od početka njegove povijesti. Svijet je krcat djelima i ostacima djela. Umjetnost je tu. Bila je i još je uvijek nekako tu. To međutim ne može biti razlog da se čovjek ne otarasi sentimentalnog prtljaga, ukoliko mu vitalno, egzistencijalno nije potreban, ukoliko sve to konstitutivno ne sačinjava njegovu bit.

A šta ako umjetnost bitno konstituira čovjekov humanitet, a on je se otarasi kao sentimentalnog prtljaga? O toj i takvoj sudbini ne odlučuje tehnika kao ono već vanjsko čovjeka, nego čovjek sam iz sebe samoga. I kao tehničar i kao umjetnik; kao sve ono što jest ili što može biti.

Nije umjetnost isključivi, sav i jedini humanitet čovjeka, tako da bi npr. estetičnost bila primarnija njegova humanost nego etičnost. Humanost se ne sastavlja tako zgodno iz dijelova poput aparata za brijanje ne kao mozaik ili domino. Ni etičnost ni estetičnost ne može se čovjeku dodavati ili oduzimati kao prikladne ili nepriklane dijelove ukoliko se govori o totalnom čovjeku. Pa ukoliko odluka o umjetnosti pada u ovom našem tehničkom svijetu, ne pada ona za umjetnost malo pomalo, danas ili sutra. Presuda pada za umjetnost uopće, u cjelini. Odluka o humanitetu umjetnosti, ukoliko je negativna, ne znači da umjetnosti tad neće biti ili da samo neće biti smisleno puna, nego ujedno i to da takve umjetnosti nije ni bilo: nije ona tad prošlost i povijest koja je prošla. Croce bi na jedan drugi, apsurdniji a sigurno i njemu začudan način imao pravo: umjetnost ne može imati povijest, jer je nepovijesna; ahistorijska, jer je ništa; jer je samo ljudsko — povijesno. Sve silne rasprave o umjetnosti bile bi isto što i negdašnje angelologije, rasprave o plesnim vjenčićima duhovnih bića na vrhu igle.

Treba li pasti potvrdna odluka, pada i ona za danas, sutra i jučer. U tom slučaju nagađanje da se umjetnost još nije u svojoj punoći zbila stoji najdalje od primisli da bi prošlost bila kronologija nesavršenosti, svjedočanstvo pokušaja i pripreme. Svaki je ljudski čin primjeren vlastitim mogućnostima i utoliko je umjetnost — kako reče Croce — uvijek na cilju. Utoliko je svaka umjetnost uistinu najdoslovniji izraz (»odraz«?) svoje epohe, pa i naša naše. Zato estetike, ontologije umjetnosti i minuciozno fenomenološke analize djela stoje zatečene pred nečim što se već zbilo, a ipak je još nejasno i nedovršeno u svojoj dovršenosti. Jer se još nije zbilo, ali se zbiva. U suprotnom vremenskom smjeru otklanja se time mogućnost neke sasvim »Nove«, još nepoznate umjetnosti. U pitanju suvremene identifikacije tehnike i umjetnosti odlučuje se o jednoj istoj umjetnosti koja već stoljećima nastoji da to bude. Ni o kakvoj »staroj« ili »novoj«. Postanu li biblioteke, muzeji, galerije i stari gradovi samo groblja kamenja, hrpe pljesnivog papira, krpe i fosili, neće više trebati nikakvih »čuvara« (Heidegger) ni za »novu« umjetnost. Samo inkorporiranjem i očuvanjem već ostvarenog čovjekova svijeta ostaje nada da se životni prostor svijeta umjetnosti kao i čovjekova svijeta uopće još neće zauvijek zaklopiti.

Kroz cijelu ljudsku povijest umjetnost je imala svoje uspone i padove, faze »progresa« i one koje se nazivaju »dekadansom«, pa nikad nije bila tako radikalno dovođena u pitanje. Ako danas jest, ne može ni to biti zbog neke navodne dekadanse, veće otuđenosti, manje smislenosti odnosno shvatljivosti. Pitanje je drugačije. Pitanje je: ili. . .ili!

. . . ili umjetnost zaista *nije bitno* pripadna čovjeku pa će odumrijeti, jer za nju nema mjesta u ovom svijetu, jer ga nije imala ni trebala imati pa je svejedno kad postaje prošlost.

. . . ili *bitno* pripada čovjeku i njegovu svijetu, bitno konstituira ljudski humanitet i iz onoga što već jest treba da to bude sve više i više.

Ishod ne može zavisiti ni od jedne parcijalne sfere objektiviranog čovjekova života. Kao što do sada nije nikad bio definitivan po religiji, znanosti, politici, ekonomici, tako ni sada po tehnici. Zavisi od suvremenih odgovora na pitanje »što je čovjek«?, ozbiljnost tog odgovora i suvremene zbilje vlastitog svijeta, od onog što čovjek u njemu hoće i može biti. Upućen je dakle čovjek samo na svoj svijet, na sebe, i sebe-u-drugima tog istog svijeta, otkinut od Iskona što ga mutno nosi sobom i ne može ga zaboraviti, jer mu je uvijek na domaku, suprotstavljen opredmećenoj Prirodi, a da se od nje i njene čarobnosti ne može odijeliti jer je ipak uvijek u njoj. Ostaje mu samo gordost na svoj ne baš uvijek slavan svijet i gorka sloboda da odlučuje o sebi što će biti, u nejasnoći koju još nije uspio prozrijeti.

*

Razumljivo je da ni ove sasvim slobodne varijacije, nimalo naučne, ne u svemu strogo filozofske, ni dovoljno filozofski konsekventne, nemaju pretenzije da bi vidjele više nego što se to vidovitijima posrećilo. Zato u njima gotovo i nema opredjeljenja. Ostaju većinom kao otvorena pitanja. U cjelini eventualno sa sugestijom: ne pretjerujemo li možda u pridavanju važnosti »nekim pitanjima« koja to nisu; ili bar još nisu presudna? I uopće: ne pretjerujemo li pridavanjem prevelikog povjerenja neprovjerenoj legendi o umjetnosti i njenom humanizmu, kao i onoj — kako sve više izgleda — o humanizmu čovjeka.

PORTRETI I SITUACIJE

JOHN DEWEY

Danilo Pejović

Raznovrsnost orijentacija suvremenog filozofskog mišljenja gotovo svugdje dovodi do izraza različite i suprotne tendencije povijesnog razvitka evropske kulture. Ukoliko se evropski način života u drugim krajevima svijeta više širi, utoliko Evropa postepeno gubi značenje središta svijeta, a društvene strukture koje proizlaze iz završne etape novovjekovne povijesti proizvode analogne misaone tvorbe starome svijetu. Pa ipak, izgradnja novovjekovnog industrijskog društva nigdje nije napredovala tako brzo u širinu i dubinu kao u novome svijetu, u Sjedinjenim Američkim Državama. Gigantski razmjeri američke industrijalizacije fascinirali su i mnoge evropske duhove, ali svoj neposredan filozofski izraz imaju samo u pragmatizmu, a ponajviše u djelu Johna Deweya. On je prvi američki filozof koji je stekao svjetski glas, i usprkos tome što je doživotno bio akademski građanin, još uvijek je najpoznatiji američki intelektualac, prosvjetitelj, reformator, radikalni politički demokrat i javni radnik ovoga stoljeća. S njime Amerika ulazi u kulturnu povijest današnjeg svijeta. Za razliku od logičkog pozitivizma, međutim, koji filozofski apsolutizira mišljenje suvremene znanosti, pragmatizam, a osobito Deweyev instrumentalizam filozofski je glasnogovornik tehnološkog optimizma, ne samo vjere u znanstvenu spoznaju, nego spasonosnog pouzdanja u industrijsku tehniku kao jedini način pristupa prirodi i čovjeku. Uza sve razlike u pojedinostima, to je tačka prema kojoj teže i u njoj se sastaju glavne teorije Carnapa, Russella i Deweya.

John Dewey rodio se 1859. u Burlingtonu (Vermont (Nova Engleska), u »middle class« obitelji koja vuče podrijetlo od prvih engleskih doseljenika iz staroga svijeta. Studirao je na koledžu u Vermontu i ondje stekao bakalaureat (B. A.), produžio studije na John Hopkins University i završio ih doktorskom (Ph. D.) disertacijom o Kantovoj psihologiji, koja nikada nije objavljena. Karijeru sveučilišnog profesora započeo je 1884. na sveučilištu Michigan i nastavio na sveučilištu Minnesota sve do 1894. kada prihvaća poziv sveučilišta u Chicagu i postaje profesor filozofije i pedagogije. Razvijajući intenzivnu filozofsku i pedagošku djelatnost on 1897. osniva vlastitu »laboratorijsku školu« gdje eksperimentira sa svojim novim pedagoškim metodama, i započinje temeljitu reformu američkog školstva koja s vremenom zadobiva sve više pristalica u USA i inozemstvu. Od 1904–1929. on je profesor na Columbia sveučilištu u New Yorku, i kao vladin savjetnik za pedagoška pitanja provodi dvije godine u Kini gdje se prema njegovim planovima izgrađuje novi prosvjetni sistem. U istom svojstvu kraće vrijeme boravi u Turskoj i Meksiku, a 1928. posjećuje SSSR. Kao filozof, reformator i javni radnik živo sudjeluje u američkom duhovnom i političkom životu sve do duboke starosti. Umire u New Yorku 1952.

Iz opsežne bibliografije njegovih djela možemo ovdje navesti samo uži izbor: *Škola i društvo* (The School and Society, 1899); *Studije iz logičke teorije* (Studies in Logical Theory, 1903); *Etika* (Ethics, 1908 – zajedno s J. H. Tuftsom); *Eseji o eksperimentalnoj logici* (Essays in Experimental Logic, 1916); *Demokracija i obrazovanje* (Democracy and Education, 1916); *Obnova u filozofiji* (Reconstruction in Philosophy, 1920); *Ljudska priroda i ponašanje* (Human Nature and Conduct, 1922); *Iskustvo i priroda* (Experience and Nature, 1925); *Traženje izvjesnosti* (Quest for Certainty, 1929); *Filozofija i civilizacija* (Philosophy and Civilization, 1931); *Umjetnost kao iskustvo* (Art as Experience, 1934); *Logika: teorija istraživanja* (Logic; The Theory of Inquiry, 1938; usp. prijevod *V. Tomovića*, Nolit, Beograd 1962); *Sloboda i kultura* (Freedom and Culture, 1940); *Ljudski problemi* (Problems of Men, 1946); *Spoznavanje i spoznato* (Knowing and the Known, 1950 – zajedno s A. F. Bentleyem). Literatura o Deweyu kao filozofu, pedagogu, političaru i javnome radniku također je veoma bogata, ali je ovdje moramo izostaviti.

Kad su Deweya jednoć zapitali kakav je on filozof, metafizičar američkog načina života lakonski je odgovorio: »I am rather a Yankee than a philosopher« (Prije sam Yankee nego filozof). Daleko od toga da bi takvu prispodobu držao vulgarizacijom svojeg nazora na svijet, Dewey je njome samo istaknuo svoj životni credo: uvjereni borac protiv svakog tradicionalizma uspio je tom krilaticom dati izraz svojeg amerikanizma. Taj amerikanizam karakterizira nepokolebljivi optimizam, vjera u uspjeh, blizina konkretnom i smisao za praktičnost. Sve to objašnjava činjenica da je američko društvo jedino u svijetu izraslo na vlastitim građanskim temeljima u zemlji koja nikada nije bila feudalna. Ali nije samo američki duh taj koji progovara u Deweyevu mišljenju, nego je to i filozofska škola kojoj on pripada, škola pragmatizma, čiji su pioniri Charles Sanders Peirce i William James. Korijeni pragmatizma sežu daleko u prošlost, to je odista »novo ime za neke stare putove mišljenja« — osebujnog anglosaskog načina mišljenja koji je osnivač britanskog empirizma Francis Bacon sažeo riječima: Knowledge is Power!

Još 1878. Peirce je pisao da se logički smisao nekog pojma očituje u njegovu praktičnom učinku. Jasnoća ideja ne postiže se spekulativnim razlaganjem njihovih logičkih veza, nego praktičkom provjerom njihova značenja: »Pragmaticizam (tako Peirce naziva pragmatizam — D.P.) se izvorno najavio u obliku slijedeće maksime: razmotrite kakav *pojmljivi* učinak mogu imati praktična ponašanja da vi *poimate* predmete vašeg *poimanja.* Dakle, vaše je *poimanje* tih učinaka cjelina vaših *poimanja predmeta«* (Ch. S. Peirce, *Issues of Pragmaticism;* usp. *The American Pragmatists;* Selected Writings edited and introduced by Milton R. Konvitz and Gail Kennedy, New York 1960, p. 119). Za takav »Critical Common-sensism« značenje bilo kakvog intelektualnog shvaćanja očituje se u njegovim praktičnim posljedicama. No za razliku od Peirceovih razmatranja zaokupljenih fizikalno-matematičkim problemima, James je takvu koncepciju istine kao praktičnog efekta razvijao u moralno-religioznom kontekstu. I on zastupa »radikalni empirizam«, pluralizam i neprijateljski je raspoložen prema tradicionalnoj metafizici.

Kad Dewey razmatra mogućnost filozofije kao logike istraživanja, onda kao pretpostavke takva posla uvijek spominje kulturnu i biološku »matricu«. Pored američkih pragmatista, naime, na njegovo su mišljenje znatno djelovali Darwin i Hegel — prvi svojim evolucionizmom, a drugi svojom socijalno-političkom naukom o primatu društvene zajednice nad pojedincem.

Odatle vuče svoj korijen i Deweyev vlastiti *pojam filozofije* i često se samo jednostrano označava kao »instrumentalizam«, »eksperimentalizam« i »operacionalizam«, dok on svoje stajalište radije označava kao »naturalizam« ili »naturalistički humanizam«. Sve te oznake imaju u vidu mjesto teorijske spoznaje u Deweyevu pojmu filozofije, koji je empiristički i utilitaristički. Duh svoje filozofije on određuje kao »rekonstrukciju« slijedeći pri tom kao najviši autoritet Baconov program »velike obnove znanosti«. Nova se filozofija kao demokratska suprotstavlja onoj staroj »aristokratskoj«. Ona na posve drugačiji način shvaća svoju glavnu zadaću i ulogu u svijetu: spoznaja nije divljenje nego moć. Koje su karakteristične crte tradicionalne filozofije?

Ona nastaje u Grčkoj i nastavlja se u srednjem vijeku. Prema tradicionalnom vjerovanju postoje dvije vrste znanja: praktično znanje o činjenicama (matter of fact knowledge), i čisto intelektualno znanje (purely intellectual knowledge). U većini slučajeva obje su vrste znanja razdvojene, budući da postaju vlasništvo posebnih društvenih klasa. Vjerska i umjetnička uvjerenja dobivaju višu vrijednost nego tehnička znanja manualnih radnika i obrtnika koji proizvode predmete za zadovoljavanje tjelesnih potreba zato što to služi interesima gornje klase koja time učvršćuje svoju vladavinu. Imaginacija Platona i Aristotela razvila je svoju moć izmišljajući odgovarajuće »predmete« intelektualnog znanja: »vječni bitak«, »višu zbiljnost«, »pravu prirodu stvari«, »svijet ideja«, itd. Klasni su interesi dokonih vladara spriječiti Grke da prihvate vrijednost činjeničnoga znanja pravljenja materijalnih dobara i da otkriju »eksperimentalnu metodu«.

To je uspjelo tek osnivaču novovjekovne filozofije i obnavljaču znanosti, Baconu. Eksperimentalna metoda sastoji se u promatranju osjetilnog iskustva i njegovu smišljenom istraživanju na svim područjima zbiljnosti: nova je filozofija logika iskustva i pokusa. To je metoda otkrivanja ne metafizičkih, nego fizičkih, eficijentnih uzroka, i shodno tome iz središta intelektualnog globusa metafiziku je potisnula fizika, iskustvena znanost.

Kakva je njezina mogućnost i zadaća u svijetu?

Ona je u prvom redu takva *vizija* koja oslobađa ljude od predrasuda i straha: »Zadaća je buduće filozofije da razjasni ljudima ideje u pogledu društvenih i moralnih sukoba naših dana« (*Reconstruction in Philosophy*, New York, 1948., p. 45.).

Na ruševinama metafizičkih spekulacija, smatra Dewey, diže se znanstvena filozofija novoga vijeka, ali njezina je primarna funkcija više socijalno-politička, nego teorijsko-kognitivna. Filozofija je postala skromnija i više ne pretendira na apsolutnu istinu, nego na praktične hipoteze koje se pokazuju korisnima za obnovu znanstvenog uma, logičkih teorija, moralnih shvaćanja i socijalno-političkih ustanova. Stoga se filozofija više mora zanimati posebnim situacijama ljudskih radnji nego bilo kakvim stvaranjem općih pojmova, ustanova, zakona, slobode i napretka. Iza pretjeranog suprotstavljanja teorije i prakse uvijek se skrivalo uvjerenje o nekom supranaturalnom bitku kako ga zamišlja metafizičar. Pozitivna je znanost jednom za svagda tome učinila kraj: »Kada praksa spoznaje. . . postane eksperimentalna, znanje se pretežno počinje baviti promjenama, a kušnja spoznaje postaje sposobnost da se neke stvari izvedu. Znanje za eksperimentalne znanosti znači stanovitu vrstu inteligentno vođenog činjenja; ono prestaje biti kontemplativno i biva u pravom smislu riječi praktično. No to uključuje da filozofija . . . također mora promijeniti svoju prirodu. Ona mora prihvatiti praktičnu prirodu, ona mora postati operativna i eksperimentalna« (ibid. p. 106).

Postavlja se pitanje može li onda filozofija izmijeniti svijet? Ona sama, dakako, to ne može učiniti, ali kao vizija, imaginacija i refleksija može pomoći akciji da neka pitanja riješi ne samo u životu pojedinca, nego i u društvenim ustanovama. Povrh toga, razvitak znanosti dovodi do prevelike specijalizacije gubitka logičke veze i preglednosti nad cjelinom. Štaviše, znanosti su jednostrano odijeljene od umjetnosti i ne komuniciraju s njima. Jedna od značajnih funkcija filozofije kao kritičkog organa sastoji se u tome da ona bude »nosilac poruke, oficir za vezu (a liaison officer), da učini uzajamno razumljivim glasove koji govore provincijske dijalekte« *(Experience and Nature,* 2. ed., New York, 1958, p. 410). Kao kritičko oruđe istraživanja filozofija omogućuje međusobnu komunikaciju svih vrsta iskustva, ona započinje i završava iskustvom.

Ali što je zapravo *iskustvo* (Experience)? Je li to samo osjetilni način spoznaje (perception, observation), temeljna značajka kognitivnog ponašanja (cognitive behaviour), ili određenje načina opstanka čovjeka u svijetu? Dok je tradicionalna filozofija iskustvo suprotstavljala umu (reason) i u deduktivnom zaključivanju nalazila jedino jamstvo istinitosti znanja, Dewey ističe da su nova otkrića biologije i medicinske antropologije izvršila snažan utjecaj na novi pojam iskustva kao akcije: »Iskustvo postaje prvenstveno posao činjenja (doing). . . Živo se biće podvrgava, trpi posljedice svojega vlastitog ponašanja. Tu usku povezanost između djelovanja i trpljenja i njemu podređenih oblika nazivamo iskustvom« *(Reconstruction in Philosophy,* p. 82—83).

Evolucionistički biologizam darvinističkog tipa tvori ishodište Deweyeva instrumentalizma: »spoznaja« je naprosto organ djelovanja organizma na sredinu, odnosno prilagođivanje na okolinu, a nikakva posebna odlika čovjeka. Još manje ona omogućuje tobožnji dodir s nekom »transcendentnom realnošću«. Ona je naprosto oruđe ili instrument borbe za opstanak organizma koji se zove čovjek i pripada ljudskoj vrsti: »Spoznaja je prognana u izvedeni položaj, drugobitan po svom podrijetlu, pa i svom značenju. . .« (ibid.). Osjetila sluha i vida, npr. nisu naprosto vratari pameti nego potiču na akciju. Tradicionalni spor racionalizma i empirizma što ga Dewey naziva »epistemološkom zabludom« gubi svoj smisao, budući da se i um kao organ djelovanja jednako uklapa u novi pojam iskustva. Tradicionalni empirizam Lockea i Humea uvelike je griješio utoliko što je podlegao zabludi da je iskustvo doduše izvor spoznavanja, ali samo pasivan nepouzdan medij i »prolaz« na putu prema nad-empirijskoj »sintetičkoj« ili »aktivnoj« umskoj spoznaji. Filozofija odatle mora izvući pouku da postane iskustvena znanost. Svoju spoznajnoteorijsku nauku o iskustvu Dewey je kasnije proširio i dao joj ontološki, u neku ruku metafizički karakter. Iskustvo postaje istoznačno s prirodom uopće: ». . . iskustvo je *o* (of) kao i *u* (in) prirodi. Nije iskustvo to što je iskušano, nego priroda — kamenje, bilje, životinje, bolesti, zdravlje, temperatura, elektricitet, itd. Stvari što na izvjesne načine uzajamno djeluju *jesu* iskustvo. . . Prema tome iskustvo seže dolje u prirodu, u njezinu dubinu« (*Experience and Nature*, p. 4a). Drugim riječima, iskustvo je isto što i priroda, možemo čak reći: *opće određenje bitka.* Valja odmah upozoriti na dalekosežnost te postavke koja će se pobliže eksplicirati tek kasnije kad se pokaže veza između iskustva i prakse, tačnije jedne određene *povijesne verzije* prakse.

Filozofija na taj način postaje opća nauka o iskustvu, teorija raznovrsnih oblika i načina iskustva. Slijedeći Darwinov postupak u biologiji da se fizikalne metode primijene na razmatranje organizma, Dewey zahtijeva da se i filozofija ima ugledati na fiziku, smatra da će ona postati egzaktna znanost samo ukoliko fizikalne metode primijeni na istraživanje morala i društva. S obzirom da je um samo »prirodni organ iskustva«, jasno je da se filozofija u potpunosti ima podvrgnuti strukturi iskustva i iskustvenim kategorijama. Raspored filozofskih disciplina zavisit će stoga od dispozicije raznovrsnih načina iskustva prirode i društva: fizika je opća logika djelatnosti u fizičkom svijetu, filozofija — opća logika djelatnosti u društveno-kulturnom svijetu. Kao opća logika kulture ona se s obzirom na osebujnosti društvenog iskustva opet dijeli na različite posebne logike: socijalno-etičkog iskustva, umjetničkog, religioznog i političkog iskustva.

Jedno od tih posebnih iskustava svakako je najznačajnije — to je iskustvo onog oblika djelatnosti koje Deweyu pruža model bitka za sve: eksperimentalna *znanost*. Logika znanstvenog iskustva stoga omeđuje obzor filozofskog mišljenja u cjelini. Ta je logika naturalistička i eksperimentalna, ona je logika znanstvenog istraživanja i na taj način u isti mah *spoznajna teorija*.

Ali Deweyeva logika nosi podnaslov: teorija *istraživanja*. Kako se međusobno razlikuju iskustvo, spoznaja i istraživanje? Je li svako iskustvo ipso facto spoznaja, a spoznaja kao takva nužno istraživanje? Ako se logika identificira s gnoseologijom, kako stoji s odnosom sadržaja i oblika spoznaje? U kakvoj je vezi spoznaja s istinom, koji su njezini kriteriji ako se logičke forme konstituiraju istodobno s predmetom spoznaje? Napokon, može li svaka istina biti i praktički djelotvorna, i što znači izjednačenje istinitosti i efikasnosti?

Odgovore na ta stožerna pitanja svake noetike naći ćemo u mnogobrojnim Deweyevim djelima, a mi ćemo se ograničiti na bitno.

Imajući u vidu ono što je već rečeno o iskustvu uopće, Dewey ponajprije razlikuje neposredno odn. subjektivno iskustvo od objektivnog ili znanstvenog. Svako iskustvo započinje neposrednim promatranjem i zamjećivanjem neodređene situacije pune nejasnoća i zbrkanosti. Povrh spoznajnih svako iskustvo sadržava voljne i čuvstvene elemente, koji se iz njega ne mogu isključiti. Pa ipak, moguće je i neposredno shvaćanje (apprehension) situacije, ali ono još ne pruža nikakvu određenu sliku o zbiljnosti, nego samo registrira puki niz zgoda koje hitro odmiču i ostaju neodređene. Onaj akt »svijesti« koji neodređeni sadržaj (subject-matter) razumije (comprehension) mora ga i na određen način izraziti, a to je moguće samo u sudu (judgment). Spoznaja (knowledge) je dakle funkcija suda koji iskazuje značenje (meaning) svojega predmeta (object), transformacija neodređene situacije u određenu. Tako sprovedeni akt jedini zadovoljava kriterije logičke spoznaje kao metodičkog postupka koji se određuje kao istraživanje (inquiry). Poznata definicija istraživanja glasi: »Istraživanje je kontinuirana i usmjeravana transformacija neodređene situacije u situaciju koja je tako određena u svojim unutarnjim odlikama i relacijama da pretvara elemente prvobitne situacije u jedinstvenu cjelinu« (*Logika: teorija istraživanja,* preveo V. Tomović, Beograd 1962, str. 150).

Čini se, međutim, da prvobitan susret čovjeka sa stvarima nije takva metodička spoznaja, istraživanje, nego naprosto zamjedba kvalitativnih događaja. Dewey smatra da je zamjedba samo utoliko spoznajna što sugerira daljnje istraživanje. Cilj istraživanja nije kontemplativno znanje o stvarima, nego njihova bolja i sigurnija upotreba. Prema tome ne postoji »čista zamjedba« stvari, nego je iskonski susret s njima upotrebno-instrumentalnog karaktera, one su *oruđa upotrebe* (instruments for use). Tek kao upotrebne stvari sadržaji postaju pravi objekti spoznaje, i prema tome nisu uzroci, nego rezultati i *učinci* sposkom jedinstvu (*Reconstruction in Philosophy*, p. 148). Dewey ne prihvaća ni jednu od tih solucija, nego predlaže da se izgradi nova eksperimentalna *politička znanost* koja će biti u stanju da ispravno riješi odnos pojedinca prema društvu i državi. Između individualizma i kolektivizma nema pravog izbora, jer svaki od njih negira jednu stranu u korist druge. On se opredjeljuje za liberalizam i demokraciju. *Demokracija* je takav politički poredak koji društvene sukobe regulira empirijski i eksperimentalno utvrđuje relativno najpovoljnije odnose između pojedinaca i države. »Ona je samo ime za činjenicu da se ljudska priroda razvija samo ako njezini elementi sudjeluju u upravljanju stvarima koje su zajedničke, stvarima radi kojih ljudi i žene oblikuju grupe — obitelji, industrijske kompanije, vlade, crkve, znanstvena udruženja i tako dalje« (*Reconstruction in Philosophy* p. 162). Ali politička demokracija ne bi postigla svoj cilj ako ne bi neprestano vršila *socijalnu reformu* i tako uklanjala ekonomske izvore društvenih (pojedinačnih i klasnih) sukoba. *Pluralizam* iz metafizike prenosi se na politiku slobodnog udruživanja, ali Dewey ne odbija plansku kontrolu u demokratskim okvirima, isključujući bilo kakvu primjenu sile, i to je posljednja riječ njegova »demokratskog kolektivizma«. Iz tog razloga on ne prihvaća Marxovu nauku o nužnosti socijalne revolucije kao »metafizičku« i pokreće samo socijalnu reformu.

Možda više nego njegovi spisi Deweyevo političko uvjerenje otkrivaju njegovi konkretni istupi pred američkom javnošću, iako su oni od strane mnogih jednostrano i pogrešno ocijenjeni. Kad se 1928. vratio iz Sovjetskog Saveza pun povoljnih dojmova, reakcionari su ga nazvali »boljševikom«! Još je veće protivljenje izazvao 1938. prihvativši se istraživanja istinitosti u optužbi na moskovskim procesima protiv Lava Trockog (usp. *Not Guilty)*, što je staljiniste navelo da ga proglase »trockistom« i »fašistom«. Ima li potrebe dokazivati kako on nikada nije postao ni jedno ni drugo, nego bio samo borbeni radikalni demokrat?

Dobar dio svoje velike energije Dewey je posvetio teoriji i praksi *odgoja i obrazovanja*. Kao najistaknutiji američki pedagog on je poduzeo reformu američkog školstva u cilju »približavanja škole svagdašnjem životu«, zalagao se za demokratizaciju prosvjetnog sistema kako bi se društveni život i socijalno eksperimentiranje nastavili u školskim klupama. Klasičnom obrazovanju suprotstavio je radno i profesionalno u školskoj radionici, ali posvemašnjim ukidanjem predmetne nastave i »verbalnoga znanja« nije se baš proslavio, i kasnije je svoju reformu znatno modificirao.

Svi Deweyevi nazori sastaju se u njegovoj »metafizici iskustva kao prakse«, koja odbija da se identificira s idealizmom ili materijalizmom smatrajući da su »duh« i »materija« samo operacioni pojmovi! No Deweyevo izjednačenje »iskustva« s »praksom« dalo je povoda mnogima da njegovu filozofiju dovode u neposrednu vezu s Marxovom naukom. Neki Deweyevi učenici, međutim, otišli su u tom povezivanju predaleko kad su pragmatizam shvatili kao nastavak marksizma, kako je to svojedobno učinio Sidney Hook.

Ali zar Marx također ne govori o »praksi izmjene svijeta«? Marxov pojam prakse ne samo što nije identičan s Deweyevim nego mu je čak i oprečan. Dok je Marxov »Praxis« istinski bitak čovjeka i način njegova opstanka u svijetu koji se očituje kao slobodna proizvodnja (prirode i povijesti)*od tehnike do umjetnosti,* dotle Deweyeve kategorije »iskustva« i »istraživanja« označuju sinonime za otuđenu, *postvarenu* »praksu« kao hipertrofirani aktivizam radne ekonomije znanosti i tehnike. Takva ograničena praksa kao puki *eksperiment i industrija,* naravno, ima malo što zajedničko s izvornim Marxovim mišljenjem i htijenjem. Utoliko je prije obljubljeno ishodište *popularnog* marksizma. Štoviše, kad bi netko htio pretjerivati mogao bi reći: pragmatizam je njegova *metodička* izvedba! Odatle veliki afinitet određenih verzija marksizma prema instrumentalizmu svake vrste.

Sve to, međutim, ne smije biti zapreka da se zabilježe i Deweyeve zasluge. Oštroumnost mnogih njegovih uvida, iskrenost njegovih pobuda i moralna hrabrost nastupa u javnosti mnogima mogu služiti kao uzor.

»MISTERIJ« JEDNE ŠUTNJE

Rudi Supek

Tragom jedne ankete. Istra je napučena legendama, od Velikog Jože do Labinske vještice. Prisustvujemo stvaranju jedne nove legende. Ako je naime tačno, da se legende stvaraju pod utjecajem jakih emocija u depresivnim kolektivnim stanjima, a u uvjetima neadekvatne ili oslabljene sposobnosti racionalizacije takvih stanja. Riječ je o rovinjskoj šutnji. Na nju nas je upozorio *Telegram* udarivši u velika zvona kulturne uzbune. Doista, u *Telegramu* (od 8. oktobra 1965) mogli smo pročitati na istaknutom mjestu: da je u Rovinju od 30. IX do 3. X održano Drugo savjetovanje mladih kulturnih radnika Hrvatske, kojemu je prisustvovalo 40 mladih kulturnih radnika iz Hrvatske i niz gostiju iz Srbije, Slovenije i Kosova i Metohije. Od šest predviđenih tema samo su tri predložene za diskusiju (Cilj i smisao kulturnog angažiranja, Obrazovanje kao funkcija kulture i društvenog progresa, Razgovor o listovima i publikacijama mladih). O razmjeni mišljenja u vezi s navedenim temama *Telegram* kaže:

»Spomenute su teme bez sumnje pružale velike mogućnosti za živu izmjenu misli i suprotstavljanje stavova, jer se ne kreću isključivo u ograničeno shvaćenim predjelima zanimanja mladih, nego zadiru u najaktualnije procese našeg društvenog i kulturnog života«. A zatim u kapitalnim slovima slijedi konstatacija: »OSNOVNA KARAKTERISTIKA OVOGODIŠNJEG SAVJETOVANJA U ROVINJU BILA JE — ŠUTNJA«, te komentar: »Šutnja, i to ona koja sili i promatrača i učesnika da pogne glavu, naročito je bila karakteristična prva dva dana i sve je toliko zbunila da je naknadno postala i sadržajno i formalno predmetom osnovnog razmišljanja, koje joj je pokušalo naći uzroke na jednom širem planu reflektiranom od naše opće kulturne situacije, za koju je naknadno u diskusiji utvrđeno da je određena tzv. pojavom apstinencije i dezangažiranosti velikog broja kulturnih radnika u odnosu prema najvitalnijim pitanjima naše društvene i kulturne prakse«.

U vezi s ovakvom ocjenom situacije *Telegram* je postavio nekim učesnicima pitanje: »Zašto se šutjelo u Rovinju?«, na koje su ovi, vjerojatno pod utjecajem nelagode izazvane šutnjom, veoma neposredno i iskreno odgovarali navodeći razne uzroke ili, barem, aludirajući na moguće uzroke ove šutnje. Nedjelju dana kasnije *Telegram* (u broju od 15. X) donio je izvatke iz glavnog referata B. Hudoletnjaka o smislu kulture angažiranosti, jer su neki izrazili mišljenje da je taj referat eventualno odgovoran za odsustvo diskusije. (Iz referata se može zaključiti da se njemu takav prigovor ne može uputiti, iako nije naročito »provokativan« po svojim formulacijama.) Nakon tih članaka očekivalo se da će se pojaviti pokušaj neke interpretacije šutnje kao i odgovora koje su mladi kulturni radnici dali. Međutim, pojavio se samo članak glavnog urednika Mirka Bošnjaka (*Telegram* od 5. XI) pod naslovom »Razmišljanja između šutnje«, za koji bi se teško moglo reći da je unio više svjetla u uzroke šutnje, dok se ne javlja nitko od kulturnih radnika, koji bi na temeljitiji način pokušao unijeti nešto više jasnoće.

Jedino Grgo Gamulin, po običaju seizmografski osjetljiv na naše kulturne potrese, pokušao je u nekoliko rečenica replicirati Mirku Bošnjaku, i time se ponovo zamjerio onima kojima se već ranije zamjerio. Kako se više nitko nije javio za riječ, to je Mirko Bošnjak još jednom ponovio svoja razmišljanja na »Književnom petku« (od 7. januara ove godine) na temu »Šutnja o koječemu«. Ali, izgleda, također bez većeg uspjeha, jer je jedan od prisutnih stavio tačku na te pokušaje rekavši da je predavač pokazao da »o šutnji znade šutjeti«.

Što o šutnji misle učesnici šutnje? — Na *Telegramovo* pitanje: zašto se šutjelo u Rovinju?, anketirani su dali odgovore, iz kojih uzimamo samo one izreke što neposredno odgovaraju na postavljeno pitanje:

Boris *Hudoletnjak* (član uredništva »Naše teme«): Ako je šutnja o kojoj je riječ indeks i znamen, lekcija i monitum, deziluzija i indikacija ujedno, onda je to ona ne u odnosu prema rovinjskom savjetovanju, već u odnosu prema pitanju kulturne situacije kao takve«.

Marko Lehpamer (predsjednik Sveučilišnog odbora SSJ u Zagrebu): »Pretpostavimo da nam mladost daje pravo na mala nesnalaženja, zabune i razočaranja, ali nikako i na gubljenje vjere. A ponajmanje smijemo dopustiti da nam vjeru izbije visokotiražna arogancija«.

Zoran Tadić (filmski kritičar): »Rovinjska šutnja možda je i refleks mnogih afera i problema izašlih na vidjelo posljednjih mjeseci koji su mladim kulturnim radnicima naše Republike jednostavno »začepili usta«. A da te afere i problemi nisu proizašli iz nekih trenutačnih pobuda samih inspiratora i provokatora afera i problema, da su dakle rezultat jedne dugoročnije nimalo vesele situacije naše kulturne situacije u kojoj ne postoje uporišne vrednosne tačke, situacije u kojoj je jedna od karakteristika inflacija riječi — ne treba ni naglašavati... Zato, odgovarajući na pitanje zašto smo šutjeli u Rovinju, nije daleko od istine, čini mi se, odgovor: i trebalo je šutjeti! Svijest o svojoj situaciji možda je najviše što je rovinjsko savjetovanje moglo pružiti mladom kulturnom radniku. A njegovu situaciju karakterizira danas upravo — šutnja«.

Igor Mandić (književni kritičar): »Pitanje o smislu šutnje možda je ključ govora i vjerujem da je u tački prezrelosti naše šutnje, odnosno, kad smo se svi počeli pitati o njenom smislu, bio ostvaren i sam smisao rovinjskog savjetovanja«.

Mani Gotovac (kazališni kritičar): »Pa ako se i preuzme na sebe odgovornost posljednjeg (govorenja), ako se i progovori iskreno i otvoreno o sebi i svom odnosu prema svemu oko nas, zar će se nakon takvog istupa nešto bitno izmijeniti? Osjećanje praznine, koja će nastati i nakon takvih izlaganja, osjećanje govorenja na neki način u prazno, i prema tome suvišnost bilo kakva eksponiranja, pa i nenalaženje »kamena mudraca« koji bi se grupno prihvatio i ne bi značio samo istup pojedinca, uostalom i jedna naša intimna nemoć (jer mnogi od nas vjerojatno i nemaju što reći) — možda su to, barem u ovom sadašnjem trenutku, bili razlozi naše šutnje.«

Ljuba Stojić (urednik »Gledišta«): »Nije to bilo ćutanje kojim se nešto baš time što se oćuti — nedvosmisleno kazuje. Ovo ćutanje bilo je prirodno ćutanje onih koji nemaju što da kažu (kad su bili iskreni da to priznaju negovorenjem)... Ili je, možda, bilo uputnije držati se jednog (također) od ratničkih pravila i sačekati da protutnji najžešća vatra iz teških oružja, glave zaklonjene duboko na dno rova? Onda bar izgleda da si *ućutkan.*«

Marin Kuzmić (urednik »Studentskog lista«): »Ako, dakle, eliminiramo, za mene potpuno prirodnu šutnju, koju je jedan manji dio učesnika, naviknut na režirane sastanke u kojima je već unaprijed znan i referent i koreferent, i diskutanti i »provokanti«, i stavovi i zaključci, ostavio u priličnoj nedoumici, ostaju teme, nedorečene, nesistematizirane, natuknute i netaknute, ostaju nedomišljene rasprave i raspravljene nedomišljenosti, spontane provokacije i — provokantna spontanost.«

Vjeran Zuppa (urednik »Razloga«): »... i mi bez ikakve patetike možemo reći da je šutnja, koja je donekle karakterizirala ovo rovinjsko savjetovanje, ista ona šutnja koja svim diskusijama što se danas vode nepripremljene i neozbiljne, daje značenje nezrelosti za problem.. .Rovinjska je šutnja isto tako pokazala da se o pitanju angažiranosti ne može govoriti neangažirano; pokušati da se odgovori na pitanje o *cilju* i *smislu* angažiranja znači *angažirati se* u samom *pitanju smisla* ljudskog *opstanka.*«

Mirko Bolfek (predsjednik CK SO Hrvatske): »Ukoliko šutjeti znači da se nema što kazati, onda se ovom prilikom možda šutjelo onda kada se spoznalo da jedno savjetovanje ne može naprosto biti poštanski sandučić u koji bi svaki bacio svoja zapažanja o onom malom djeliću stvarnosti, koji svaki od nas i bez *vlastitih naprezanja* mora vidjeti.«

Odgovori ovih »kvalificiranih promatrača« među mladim kulturnim radnicima govore nam možda mnogo više nego ekstenzivne ankete na »reprezentativnim uzorcima«. Njihove odgovore mogli bismo sažeti na slijedeći način:

1) Šutnja na rovinjskom sastanku nije uvjetovana neposrednom situacijom, već ima svoje korijene u široj »kulturnoj situaciji« kao takvoj, ona je izraz jedne »dugoročnije nimalo vesele situacije naše kulture«, u kojoj »ne postoje uporišne vrednosne tačke«, jedne »nerežirane«, dakle, autentične društvene situacije.

2) Šutnja je bila prirodno ćutanje onih »koji nemaju što da kažu«, ona pokazuje »nezrelost za problem«, ona je izraz »nedorečenosti«, »nesistematiziranosti«, »nedoumice«, »nedomišljenosti« s predloženim temama, jer su teme tražile da se ne govori ono što se može i mora vidjeti i »bez vlastitih naprezanja«.

3) Šutnja je rezultat izvjesnog osjećanja nemoći da se govorenjem »izmijeni nešto bitno oko nas«, izvjesnog »osjećanja praznine« i »osjećanja govorenja u prazno«, i dosljedno »suvišnosti bilo kakvog eksponiranja«, ona je »deziluzija i indikacija ujedno«.

4) Šutnja je »refleks mnogih afera i problema izašlih na vidjelo posljednjih mjeseci«, koje su mladim kulturnim radnicima u našoj Republici jednostavno »začepile usta«, prisilile ih da ustuknu pred »visokotiražnom arogancijom«, da sačekaju da »protutnji vatra iz teških oružja, glave zaklonjene duboko na dnu rova«.

5) Šutnja, jer je naprosto »trebalo šutjeti«, jer je šutnja »lekcija i monitum«, jer situaciju mladog kulturnog radnika upravo »karakterizira danas šutnja« i čak izvjesna »prezrelost šutnje«, pa je i smisao rovinjskog savjetovanja bio ostvaren kad su se učesnici »počeli pitati o njenom smislu«.

Time smo sažeIi i ujedno iscrpili smisao odgovora što su ih dali anketirani učesnici rovinjskog savjetovanja. Oni sami po sebi dosta govore, ali prije nego što pokušamo da ih dovedemo u vezu s konkretnim društvenim procesima, obavezni smo poći putem istrage koju je u tom smjeru poveo *Telegram*.

»Razmišljanja između šutnje« jednog urednika. Članak Mirka Bošnjaka pod naslovom »Razmišljanja između šutnje«, ne donosi neke nove odgovore na pitanje o uzrocima šutnje, ali već iznešene teze ilustrira nekim novim primjerima i, što je zanimljivije, čini to na način koji produbljuje naše razumijevanje ove kulturne šutnje.

I M. Bošnjak se slaže da uzroke rovinjske šutnje valja tražiti u našoj općoj kulturnoj situaciji. »Činjenica je neumitna i neprihvatljiva, piše on, koja zabrinjava, koja rađa pobunom: velik, gotovo najveći dio javnih kulturnih radnika i stvaralaca apstinira u odnosu prema aktualnim i akutnim društvenim, političkim, kulturnim tokovima i procesima.«

M. Bošnjak isto tako smatra da kulturne radnike karakterizira izvjesna zbunjenost i nemoć da se snađu u aktualnim društvenim procesima. »Ta dezangažiranost kulturnih radnika u svakom slučaju nije tek slučajna. Razlozi njene uvjetovanosti (što ne znači i opravdanosti) nalaze se u mnogobrojnim aspektima naše društvene prakse, a između ostalog i u procesima sveopće decentralizacije i demokratizacije, koji se u oblasti kulture doživljuju isključivo u pojmovnom smislu (!?), na tom nivou rjeđe prihvaćaju, a češće odbijaju. U takvoj dezangažiranoj angažiranosti spomenuti procesi zatiču mnoge nespremne da ih shvate, nemoćne da se odrede prema pozitivnom i negativnom u njima, što neizbježno rezultira zalaženje u ćorsokak, povlačenjem u stranu, ponekad i nazad, šutnjom i čekanjem, pri čemu se najčešće ne zna *zašto* se šuti i *što* se čeka. Rezultat takvih i sličnih situacija pasivan je otpor prema nečemu što se ne razumije, a prisutno je u nama i oko nas.« Ovaj poduži navod, sadrži, pored opisa ponašanja naših kulturnih radnika — ne samo mladih već i onih zrelih i iskusnih! — i neke elemente da se to ponašanje dovede u vezu sa strukturalnim društvenim procesima, kao što su decentralizacija i demokratizacija. M. B. tvrdi da kulturni radnici ove procese »isključivo« doživljuju na »pojmovnom nivou«, što bi značilo da takvih zbiljskih procesa u našem društvu nema ili da ih, ukoliko postoje, kulturni radnici nisu sposobni zamijetiti kao realne procese, budući da platonistički komuniciraju sa pojavama samo u njihovu pojmovnom obliku! Ova platonistička komunikacija ili »dezangažirana angažiranost« načinila je kulturne radnike nespremnima, nemoćnima, goni ih u ćorsokake, u stranu, pa i unazad, ali nikako unaprijed, te nije čudo da u takvoj igri »viših i neshvatljivih sila« pružaju pasivan otpor nečemu što je kao svaka pristojna platonistička ideja, ujedno »prisutno u nama i oko nas«.

M. Bošnjak se također slaže s mišljenjem da je šutnja u neku ruku adekvatnija postojećoj situaciji od govorenja. Govoreći o nekim vidovima naše tekuće kulturne kritike, kaže: »Ako ovom crnobojnom koktelu dodamo sastojke kao što su nepoštedno čuvanje zaposjednute stolice i kreiranje karijere pod svaku cijenu, ne može a da ne zaboli glava od tog primamljivog pića i da se ne pojavi šutnja koja je, kako rezoniraju mnogi, ipak manje licemjerna od samog licemjerja.«

On isto tako prihvaća misao da su kulturnim radnicima »začepili usta«, no tačnije i smjelije ističe da se takvom praksom bavi birokracija. »Tako i mnoge šutnje, objašnjava M. B., nisu ništa drugo nego od birokratizma zatvorena usta, što počesto navlači kompleks neznanja govora, a zapravo se radi o njegovoj trenutnoj nemoći. Izvjesna nesloboda, nehtijenje angažiranja, nesigurnost u odnosu prema svojim mislima i onim mislima koje »moraju« biti neprikosnovene, karakteristični su za mnoge kulturne radnike, a to i takvo stanje zapravo kreiraju nosioci birokratske misli i birokratske prakse koji, uvučeni u udobne ili manje udobne fotelje, sjede po redakcijama novina i časopisa, u kulturnim ustanovama, izdavačkim i filmskim poduzećima, uvjereni da su neprepoznatljivi u svom foteljskom bunkeru.«

Ovom posljednjom konstatacijom M. Bošnjak je iscrpio svoja razmišljanja o uzrocima šutnje naših kulturnih radnika. Za »mnoge šutnje« može se, dakle, reći da su prije od »birokratizma zatvorena usta« nego nesnalaženje u zbilji, jer ukoliko su kulturni radnici i »nesigurni u odnosu prema svojim mislima«, to zapravo proizlazi iz stanja koje »kreiraju nosioci birokratske misli«! Zanimljivo je da se ovi nosioci birokratske misli nalaze po redakcijama časopisa i novina, i po drugim kulturnim ustanovama. Tko su ti nosioci birokratske misli i prakse, ostaje zapravo tajna, jer se u socijalizmu već decenijama o birokratizmu govori samo pojmovno, to jest platonistički a ne personalizirano i konkretno. Da li se M. Bošnjak razmišljajući o birokratizmu slučajno susreo s likom nekog birokrate ili čak s nekim tipičnim birokratskim postupkom, eventualno čak s jednim od onih koji su mladim kulturnim radnicima začepili usta pomoću »visokotiražne arogancije«, M. Bošnjak nam ne povjerava u svojim objavljenim razmišljanjima. Naravno da svaki od čitalaca smije pomisliti da je on doista imao neke konkretne slučajeve birokratske prakse u vidu. Tome u prilog govorio bi i jedan *Telegramov* »Komentar« koji se pojavio nešto prije tih razmišljanja, a u uvjetima iste »artiljerijske paljbe« po našim kulturnim radnicima.

U spomenutom *Telegramovu* komentaru čitali smo nešto veoma karakteristično za birokrate, koji sjede u udobnim foteljima naših visokotiražnih novina i proizvode anonimne napade na članke što ih naši kulturni radnici pišu po niskotiražnim časopisima: »Nepoštivanje principa jedinstva mjesta polemike u nekim je slučajevima uvjetovano i sasvim praktičnim razlogom. Situacija se gotovo iz osnova mijenja ako jedna strana, napadnuta u niskotiražnoj publikaciji odgovara u visokotiražnom glasilu, pogotovu ako se pri tome posluži po kojom polemičkom smicalicom, kao na pr. svjesnim izvrtanjem ili prešućivanjem određenih stavova. Na taj način sama činjenica da je jedna »istina« prezentirana neuporedivo većem broju čitalaca daje toj »istini«, kvantitativno, dimenzije prihvaćenosti.«

Ovdje *Telegramov* komentator ima u vidu neke sasvim konkretne i aktualne slučajeve iz prošlih mjeseci. Međutim, M. Bošnjak se požurio u svojim razmišljanjima da ne prešuti svoje ograđivanje od *Praxisa*, kojemu se naravno ne može dokazati da bi gazio ovakva načela. M. Bošnjak navodi da postoji »kavansko-kuloarsko opredjeljivanje za *Vjesnik* ili *Praxis*, čemu je on protivan jer je »siguran da i izvan »Praxisa« postoje *uporišne tačke* na osnovu kojih, protiv kojih i za koje se treba opredjeljivati, i ni u kom slučaju ne treba nasjesti onim htijenjima koja žele uvesti u praksu apstraktni liberalizam (!) u kritici i k tome još u njegovu lošem građanskom izdanju (!) po kojem sama činjenica da se kritikuje neki političar znači a priori opredjeljenje za tu kritiku, jer je u modi biti »nedržavotvoran«, a da se pri tom, kao u svakoj modi, ne zna što je to i zašto je to u modi.« — Dakle, čovjek koji se ne želi »opredijeliti«, nema što da kaže na adresu *Vjesnika,* ali zato smatra da je pisanje *Praxisa* »apstraktni liberalizam u lošem građanskom izdanju«, jer je odsada kritika političkih predstavnika »buržoaski liberalizam«, a ne naprosto pravilo i dužnost svakog građanina, ustavno zagarantirano ne samo u jednoj građansko-demokratskoj već i u ovoj našoj socijalističkoj zemlji! Strah pred birokratima po nekim redakcijama čini se ide dotle, da se zaboravljaju i vlastita ustavna prava i dužnosti! Istini za volju treba reći, da se *Praxis* ne bavi kritikom političara, već je samo odbijao u nekoliko navrata neopravdane prigovore nekih političkih ljudi upućene stvaralačkom marksizmu, a to će činiti i ubuduće.

U žurnalistički nemoral ne ulazi samo nepoštivanje jedinstva mjesta diskusije, već i *nepoštivanje nivoa diskusije.* Na primjer, ako se jedna filozofijska ili teorijska pozicija nastoji napadati ne s teorijskog ili filozofijskog gledišta odnosno sa filozofskim argumentima, nego sa čisto žurnalističkog, plitko-ideološkog ili politikantskog, pa čak i policijskog stajališta, s argumentima koji pokazuju istovremeno da je oponent nesposoban da teorijski uđe u meritum diskusije ili polemike i da suviše prezire svoje protivnike a da bi se potrudio da se digne do bilo kakvog teorijskog ili filozofijskog nivoa. To je upravo ono što je bilo tipično za »ideološke diskusije« za vrijeme Staljina, a što je toliko štete nanijelo ugledu socijalizma i marksizma u progresivnom svijetu! Pokušaji »visokotiražne arogancije« da svoje ignorantstvo bitnih problema suvremenog kulturnog razvitka prikrije difamacijom onih, koji se upravo za razvitak ove naše kulture iskreno angažirani bore, neće prestati sve dotle dok se neke vrlo razumljive šutnje ne prestanu sakrivati iza isto toliko razumljivih licemjerstava!

Kakve veze sa žurnalističkim moralom ima, na primjer, ovakav postupak? Svi oni koji su pročitali u *Vjesniku* od 1. januara intervju Joze Puljizevića s jednim članom redakcije *Praxis,* primijetili su da se ovaj intervju *jako razlikuje* od svih ranije i kasnije objavljenih! Prije svega, novinar nije intervjuiranome postavljao pitanja, nego je s njim diskutirao i čak mu držao lekcije iz marksizma! Oni koji bolje poznaju Jozu Puljizevića kao dobro odgojenog čovjeka koji se marksizmom ne bavi, znali su da je njegovo ime (na dnu intervjua piše »Razgovore vodi: Jozo Puljizević«) zloupotrijebio neki anonimni birokrata. Ali to nije sve. Već nakon završenog intervjua *Vjesnikovi* anonimni redaktori uzeli su sebi pravo da *još tri put naknadno redigiraju* pitanja koja su u slobodnom razgovoru postavili Vranickome! Ako se ovako postupa s jednim istaknutim marksistom, sveučilišnim profesorom i dekanom Filozofskog fakulteta, što može onda jedan »mladi kulturni radnik« očekivati od »visokotiražne arogancije«?

Uostalom, ako se već birokratski »kroji i prekrojava« jedan naš sveučilišni profesor, onda je to za naše prilike, može biti, i razumljivo. Pogotovu, ako se uzme u obzir da su plaće tih sveučilišnih profesora tri put manje od plaća nekih *Vjesnikovih* novinara (kao što nas izvještava list *Vjesnikova* radnog kolektiva *Mali Vjesnik)*, što je opet sasvim u skladu s nagrađivanjem po radu, budući da je produktivnost ljudskog rada za posljednjih stotinu godina narasla za nekih stotinu puta prvenstveno zaslugom onih koji su o tome izvještavali, a ne zahvaljujući naučnim radnicima!

Prirodno je da jedan sveučilišni profesor, ovakav kakav jest, nesposoban da povisi ili izbori svoje prihode, ne može uživati naročito poštovanje onih koji ga intervjuiraju ili o njemu izvještavaju. Ipak, moglo bi se nešto više poštovanja očekivati, kad su u pitanju strani sveučilišni profesori, naročito ako je riječ o jednom predsjedniku republike. Tako je predsjednik Indijske republike, Sarvepalli Radhakrishnan, povodom izbora za počasnog doktora Zagrebačkog sveučilišta održao govor od svega 17 (sedamnaest) rečenica, ali to nije smetalo izvještače u *Vjesniku* da ga cenzuriraju. Naime, Radhakrishnan se usudio izreći takvu »antidržavnu« istinu: »Iako je isto tako funkcija sveučilišta da pomaže državi u pronalaženju onih ljudi koji su joj potrebni na području obrazovanja, zdravstva, uprave, ipak nikada ne može postati njegova funkcija da bude sluga države.« — Mada svakodnevno piše o odumiranju države i zlodjelima etatizma, birokratska duša u *Vjesniku* nije mogla otrpjeti da jedan filozof i predsjednik države kaže kako sveučilište ne smije biti »sluga države«!

Ili jedan drugi primjer. Na VIII simpoziju Hrvatskog filozofskog društva u decembru 1965. održana su dva glavna referata na temu »Socijalizam i etika« (Milan Kangrga »Moral i društvena zbilja« i Rudi Supek »Nekonformizam etičnosti«). O tom sastanku i referatima izašao je u *Vjesniku* od 23. XII 65. prikaz iz pera mladog kulturnog radnika I. S. a koji predstavlja direktni falsifikat onoga što su govorili referenti. Poznato je da *Vjesnik* ne objavljuje objektivne prikaze o aktivnosti suradnika *Praxisa*, pa je I. S., koji se tek nedavno uhljebio na ovome poslu, pisao tako kako je pisao premda je imao originalni Kangrgin tekst u rukama! Tako se mladog žurnalistu uči kako će popiti ovaj »crnobojni koktel«, što ga je opisao M. Bošnjak, jer se to »primamljivo piće« nužno plaća ličnom ispravnošću! Ovakvi slučajevi poznati su mladim kulturnim radnicima u svim mogućim varijantama, pa nije čudo što ih je povraćanje od »crnobojnih koktela« natjeralo u šutnju, a glad će ih vjerojatno ponovo istjerati iz nje.[1]

---

1) Pisac ovih redaka već je osjetio što znači kulturni ili ekonomski bojkot »nosioca birokratske prakse«. Tako je u ciklusu predavanja »Umjetnost u svijetu tehnike« na zagrebačkoj radio-stanici njegov tekst »Izraz i tehnika« (sasvim bezazlen, kao što se može vidjeti iz ovoga broja »Praxisa«) nakon višekratnog najavljivanja skinut pred samo emitiranje. Veću neprilíku je stvorio televiziji svojom pojavom u emisiji »Četvrtkom otvoreno«, gdje je izazvao »tehničku grešku« i ispao iz kadra pokvarivši na taj način kontinuitet snimanja!

Kako izići iz ove »javne šutnje«? Naravno, prije svega treba stvoriti takve uvjete slobodne razmjene mišljenja, gdje neće više iskreno istupanje s vlastitim gledištima predstavljati neku vrstu moralne »teške atletike«, gdje mladi ljudi neće neprestano ekvilibrirati između šutnje i licemjerja čekajući da ih onaj Nietzscheov đavo gurne u provaliju! Ljudi sa sporim mentalnim refleksima i otupjelom živčanom osjetljivošću u takvim prilikama najbolje uspijevaju, ali tada kulturno stvaranje sve više liči na preživakavanje gume za žvakanje — zubi postaju sve bjelji, a pamet sve crnja.

Nije, međutim, čitavo težište ove šutnje u pritiscima, licemjerstvu i intelektualnoj nedoraslosti birokratskih duhova. Naša situacija ipak se ne može na to svesti. I oni, koji su uspjeli da na bilo koji način izbjegnu pritiscima i šikaniranju birokrata, pokazuju znakove nelagode koja ima svoje dublje uzroke. Radi se o *krizi uzrasta* čitavog društva, a ta se kriza miješa i bojadiše krizom jedne čitave civilizacije, ne samo naše već čitavog suvremenog čovječanstva. Socijalizam je nekada imao *gotove odgovore* na sva pitanja. To je bilo doba socijalističke idile za vrijeme staljinističkog pozitivizma. Potonji je doista predstavljao jednu koherentnu teoriju društva (s avangardističkim proleterskim etatizmom i planiranom ekonomijom) i kulture (s »marksizmom-lenjinizmom-staljinizmom« i socijalističkim realizmom). Danas je ova koherentna teorija uzdrmana i u velikoj mjeri pokopana kako u svojim realnim društvenim osnovama, tako i u kulturnim ciljevima. Ali, ona još uvijek nije nadomještena jednom isto tako koherentnom teorijom socijalističkog društva i kulture, koja bi odgovarala jednom daleko višem stupnju historijskog razvitka. Zato i govorimo o krizi uzrasta. Neki još uvijek, naivno, misle da se sa staljinističkim dijamatom i soc-realizmom može izgrađivati naše društvo na osnovama samoupravnosti, novih oblika ljudskog zajedničarstva i svestranijeg razvitka ličnosti! Takve je, doduše, u svijesti mladih kulturnih radnika vrijeme već odavno pregazilo, ali zato oni postaju sve bučniji i agresivniji.

Kako ukloniti »osjećaj praznine«, »nemoći«, odsutnosti »uporišnih vrednosnih tačaka«, »deziluzije«, »nesnalaženja«, »nedomišljenosti«, »neangažiranosti«, »ušutkanosti«, »licemjerja«, »oportunizma« te »pomanjkanja hrabrosti i sasvim ljudske iskrenosti«? Potrebno je, prije svega, očistiti atmosferu od padavina intelektualne i moralne prljavštine kako bi se moglo govoriti punim plućima, očistiti okolinu, ali i vlastiti mozak, od svih mogućih prislušnih, doslušnih, doušničkih, razglasnih aparata birokracije, i naučiti se *govoriti neposredno* pred licem naroda i radničke klase, u oči subesjednika i svih ljudi. Drugim riječima, uzdići se iznad svih zapreka i granica jedne uske i začahurene sredine, oslobađati se svih lokalnih, regionalnih, nacionalnih granica. Jer oduzimati ljudima mogućnost da proširuju svoju društvenu osjetljivost i svoju svjetovnu osjetljivost znači osuditi ih na preranu uvelost i umiranje![2]

Da bi mladi čovjek mogao odgovoriti na mnoga pitanja koja mu postavlja suvremeni svijet, socijalistički i nesocijalistički, da bi usprkos svim protivurječnostima ubrzanih razvojnih procesa mogao da izgradi jednu cjelovitu sliku o svijetu, da bi na groblju mnogih starih i pokopanih vrijednosti mogao pronaći nove i trajnije vrijednosti, da bi usprkos komercijalizaciji i trci za povremenim udobnostima života izgradio ideale koji će biti čvrsta osnova njegova životnog djelovanja, potrebno je, prije svega, da zna postavljati zbilji pitanje, da se umije prema njoj kritički odnositi, da je dovoljno obrazovan da potraži odgovore u oblastima kritičke i naučne svijesti — u filozofiji, etici, estetici, psihologiji, sociologiji, ekonomici i drugim područjima —, ali da zna ovim oblastima postaviti i *svoja* pitanja. Naravno, da bi uopće znao postavljati pitanje, nije dovoljno da se kreće na razini svoje proizvodne ili životne zajednice (komunalne, nacionalne ili državne), neophodno je da se kreće na razini čitavog čovječanstva, njegova najnaprednijeg dijela, na samom vrhu svjetske historije. Razmjena mišljenja s najrazvijenijim umovima mnogo će mu pomoći da nauči lučiti važno od nevažnoga, bitno od nebitnoga, sudbonosno od nesudbonosnoga. I stoga svatko tko ga sprečava u ovom traženju, tko koči i onemogućava široku razmjenu mišljenja, tko mu nameće zastarjele i prevladane misaone kalupe, ne samo da je predstavnik konzervativne, dogmatske i reakcionarne misli, nego je neposredni neprijatelj njegova ličnoga razvitka, budućnosti mladoga čovjeka.

---

2) Ljuba Stojić u »Gledištima« (br. 11, 1965) uspoređujući Stražilovske susrete sa Rovinjskim sastankom upozorava na jedan značajan momenat: »Nije li, možda, ta atmosfera otvorenosti i sasvim ljudske hrabrosti da se kaže svoje mišljenje, bez obzira na rizik koji se time preuzima, koja je vladala na Stražilovskim susretima, bila prirodan ishod jugoslavenskog sastava učesnika koji su bar za ono vreme dok su bili zajedno bili oslobođeni pritiska lokalnih čaršija iz kojih su došli? Možda je to ono što je trebalo obezbediti i Rovinjskom sastanku da bi se oslobodio već stečene reputacije dobrog ćutališta?« — Ova je pretpostavka sasvim vjerojatna, jer se na jugoslavenskom nivou budi nešto što se zove »nacionalni ponos« (kojeg u republičkim okvirima nema), ali i nešto što se zove govorenje pred širim forumom, pred većom javnošću, te se time osjećaj odgovornosti za ono što se govori povećava. Stoga mi se i odgovor Janeza Kocijančića u narednom broju »Gledišta« čini pogrešan: »Beg od "lokalnih čaršija" na nekakav reprezentativan ili kvazireprezentativan jugoslovenski nivo, mislim da je u uslovima samoupravnosti i demokratičnosti u našem društvu anahronističan. Ako neko misli da takve čaršije postoje, neka se s njima obračunava tamo gde ih vidi« Mišljenje da se društvena svijest može razviti u granicama izoliranih samoupravljačkih kolektiva ili eventualno komune, veoma je rašireno kod nas. Ono odgovara tipično filistarsko-prudonističkom shvaćanju ljudske društvenosti, dok u Marxa njenu osnovu predstavlja čitava svjetska historija i čitavo čovječanstvo. Zato mi ne možemo biti ravnodušni prema »čaršijama«, bilo gdje da se one javljaju.

MARKSIZAM I NIETZSCHE

Narcis Popov

Sofija

Velika je historijska zasluga Friedricha Nietzschea što je izgradio moralne koncepcije koje su dijametralno suprotne kršćanskim. Dok Isus propovijeda vjeru u boga, poniznost, odricanje od životnih radosti, Nietzsche, naprotiv, izriče oštre riječi protiv boga i klera, protiv religioznog morala koji podjarmljuje ljudsko biće, kao i protiv očaja i boli u životu.

Ako pomislimo na golemi ideološki utjecaj koji je kršćanska ideologija vršila stoljećima, jasno nam je kakva je moralna i duhovna snaga bila potrebna da se netko usudi stvoriti i formulirati moralne zakone suprotne od onih koje je propovijedao Isus.

Nietzsche je jedan od najvećih i najoriginalnijih genija na polju etike. Njegovo fundamentalno djelo »Tako je govorio Zaratustra« ubraja se u remek-djela svjetske filozofije i kulture.

Dogmatičari osuđuju Nietzschea. Smatraju ga reakcionarom, mračnjakom, antihumanistom itd. Mala filozofska kultura dogmatičara i uskoća njihovih pogleda ne dopuštaju im da osjete bogatstvo i raznolikost Nietzscheovu. I zato ga niječu umjesto da se posvete dubokoj dijalektičkoj analizi Nietzscheova kulturnog naslijeđa.

Marksizam mora preuzeti racionalno jezgro Nietzscheove filozofije. Bez njega se ne može izgraditi i razviti nauka o moralu, ne može se dublje zaći u probleme društvenog života i sudbine čovječanstva.

Pitamo se čime Nietzsche može biti koristan marksizmu?

Od Nietzschea se može prvenstveno preuzeti njegova žestoka i strastvena kritika malograđana, osrednjosti, sitničavosti i trivijalnost. Za socijalističko društvo je izvanredno važno da krči put novom i progresivnom, da se bori protiv nazadnjaka, dogmatičara i mediokriteta. *Tako je govorio Zaratustra* može korisno poslužiti socijalizmu. Iz tog divnog djela mogu se crpsti tačna opažanja i ideje koje nam mogu dati snagu u borbi za historijski napredak.

U našoj antireligioznoj propagandi možemo se vrlo dobro koristiti oštrom i sjajnom kritikom koju Nietzsche upućuje na račun religije i klera. Nietzsche je Isusov antipod i njegova antiteza. Nietzscheovi stavovi se u svim pitanjima dijametralno razlikuju od Isusovih. Zato Nietzschea nazivaju Antikristom i odatle silna mržnja Crkve i vjerskih propagandista prema Nietzscheu.

Nietzsche kaže: »*Sramota je moliti.*« On odbacuje osnovni zahtjev svake religije — molitvu bogu. Nietzsche kaže za kršćanskog boga da je *magarac*, kreatura ljudskog ludila kao i svi bogovi. »Bezbožnik sam Zaratustra: gdje da nađem slične sebi? A meni su slični svi oni koji sami sebi daju volju i odbacuju od sebe svaku odanost«. Te Nietzscheove riječi su suprotne od onog što naučava Isus: »Budite savršeni kao Otac nebeski!«

Dok vjerski moral živo preporučuje nebrigu za tijelo i bijeg od životnih radosti jer je sve to štetno za dušu, Nietzsche, naprotiv, slavi optimizam, veselje, radost.

»Život je izvor radosti. Otkako ljudi postoje, čovjek je doživio vrlo malo radosti. Samo je to, o braćo, naš istočni grijeh.«

»I neka je svaki dan u kojem nismo bar jednom zaplesali izgubljen za nas! I neka nam svaka istina koja ne pobudi radost izgleda lažna.«

»Nazvao sam smijeh svetim; o, vi viša bića, naučite se od mene smijati!«

»Pjevaj! Ne govori više!«

Ovi pasusi iz *Zaratustre* u skladu su sa shvaćanjem komunističkog svijeta, s komunističkim moralom, s idealom buduće vedre epikurejsko-helenističke komunističke kulture.

Nietzsche prezrivo naziva »propovjednicima smrti« razne redovnike, ljude koji su odlučili da žive kao lešine umotane u crno ruho.

Nietzsche se jednako bijesno okomljuje na malograđane i mediokritete. Naziva ih muhama. One ubadaju i ponižavaju sposobnog čovjeka. Osrednji ljudi silno mrze stvaraoca, onog koji gradi nove vrijednosti i najavljuje nove oblike života.

»Koga oni mrze najviše? Najviše mrze stvaraoca onog koji ruši stare zakone i negdašnje vrijednosti, i tog rušitelja oni nazivaju zločincem.«

»Bezbrojni su ti maleni i jadni, a već su mnogo ponosnih zdanja uništile sitne kišne kapi i korov.«

»Ti nisi kamen, ali već si postao šupljikav od mnogih kapljica. Još ćeš mi se razbiti i raspuknuti od tih kapi.«

»Jer si blagonaklon i pravedan, kažeš: »Nisu krivi za svoj jadni život.« Ali njihova sitna duša misli: »Svaki veliki život je kriv.«

Treba polaziti od tog stanovišta kad se ocjenjuju Nietzscheove riječi kojima poziva novatore na odlučnost i nesentimentalnost,

»Zašto ste tako mlitavi, pokorni i popustljivi? Zašto je toliko zataje i odricanja u vašim srcima? Zašto tako malo sudbine u vašim očima?«

»Samo je ono što je najtvrđe najplemenitije.«

»O braćo moja, stavljam iznad vas ovu novu ploču: Postanite tvrdi!«

Stvaralac, borac za novo, za progres, mora biti zaista tvrd prema svemu onom što koči društveni razvoj i više oblike života. Lenjin je primjer takve revolucionarne čvrstoće.

Ljubav prema dalekim budućim generacijama je plemenitija od ljubavi prema sadašnjim reakcionarima i onima u bliskoj budućnosti. Nietzscheov moralni zakon: *»Ljubi udaljenog!«* izražava potrebu za razvitkom društva i proturječje koje postoji između višeg i nižeg, između novog i starog. U tom smislu kršćanski nauk o ljubavi prema bližnjem sputava napredak, i zato je reakcionaran.

»Ne savjetujem vam ljubav prema bližnjemu. Savjetujem vam ljubav prema najudaljenijem!«

»Viša od ljubavi prema bližnjem je ljubav prema daljnjem i onom što ima doći.«

Nietzscheov moral je moral razvoja. To je njegovo mjerilo dobra i zla. Sve se mora potčiniti postavljenom cilju — uzdizati čovjeka sve više. Ideja o Natčovjeku označava stupanj ljudskog razvitka na kojem će budući ljudi gledati na sadašnje kao što mi danas gledamo na prve ljude.

S marksističkog stanovišta, čovjek će doći do tog fizičkog i duhovnog savršenstva u višim fazama komunističkog društva. Kao što je poznato, za to je potreban silan razvoj privrede i nauke. Idealistička je zabluda Nietzscheova što nije uočio ekonomske premise ljudskog napretka.

Nietzschea često optužuju za individualizam. To ne odgovara istini. Već na prvim stranicama *Zaratustre* govori se o potrazi za sustvaraocima, sužeteocima i suslavljenicima među ljudima. To je sasvim prirodno, jer je već po svojoj definiciji moral nezamisliv izvan zajednice. Svaki moral zahtijeva da se ličnost podvrgava zajednici. Pitanje je samo što predstavlja jedna dana zajednica sama po sebi.

Sve zajednice nisu napredne. Malograđani i reakcionari se mogu također udružiti i stvoriti zajednice. Ali samo ona zajednica koja djeluje u ime historijskog napretka može imati naprednu moralnu vrijednost. Zajednica malograđana i ignoranata koji samo usporavaju tok historije amoralna je. Moralna je dužnost svake ličnosti da se bori protiv reakcionarne zajednice.

Netko može osjetiti moralnu dužnost i prema reakcionarnoj zajednici. Ta moralna dužnost je reakcionarna. Gledano s pozicija progresivnog razvoja reakcionarni moral i reakcionarna moralna dužnost su amoralni. To je dijalektika morala. Moralno i amoralno nisu jasno obilježena proturječja. Vrlo često stupaju zajedno, izmjenjuju se i podudaraju.

U Nietzscheovoj etici alturizam je najbolje izražen u posljednjem dijelu *Zaratustre:* Ljubav moja i samilost moja — a šta ima u tome? Želim li ja *sreću?* Ja želim *djelo* svoje.

Iako naoko različite, Nietzscheove i Kristove moralne koncepcije se podudaraju u jednakoj želji da se riješe životni problemi. U tom smislu i Krist i Nietzsche su humanisti.

Razlika je u tome što Isus smatra ljudsko društvo nepromjenljivim i pokazuje samo kako treba urediti statičke odnose među ljudima, dok Nietzsche uočava razvijanje ljudskog društva i gradi moral koji treba da regulira međuljudske odnose koji se stalno mijenjaju.

Budući da svijet niti samo miruje niti se samo kreće, komunistički moral mora uklopiti u jedan sređeni sistem i Isusovu i Nietzscheovu etiku. To se praktički može jedino ostvariti na temelju dijalektičke metodologije i dijalektičke koncepcije svijeta.

U moralu dijalektika apstraktno formulira jednaku valjanost dijametralno oprečnih zahtjeva: »ljubi daljnjeg i ljubi bližnjeg!« Način djelovanja ovisi o konkretnom slučaju. Kriterij za ocjenu konkretnog moralnog djelovanja jest veličina usluge učinjene napretku.

Prevela s francuskog Mira Žunec

U ČEMU JE SMISAO OTUĐENJA

Zagorka Pešić - Golubović

Na još jedan razgovor o otuđenju podstakao me je članak Johna Lachsa (»Praxis« br. 1, 1966), u kome se pokušava odrediti mesto koncepcije otuđenja u istoriji, polazeći od jednog uskog i u opštijem smislu neprihvaćenog pojma otuđenja. Lachs stavlja sebi u zadatak da razjasni višeznačnost pojma otuđenje, ali opet polazeći od jedne pretpostavke, koja ne stoji — da su i sociolozi i psihijatri, i egzistencijalistički i marksistički filozofi imali u svesti jedno jedino značenje, čiju apsurdnost Lachs hoće da dokaže. Uopštavajući jedno ne tako rašireno značenje otuđenja — da se otuđenje može identifikovati sa bolešću — koje se može pripisati psihoanalitički orijentisanim sociolozima i filozofima, Lachs neopravdano zaboravlja na višeznačnost ovog pojma. Razlike koje postoje u Hegelovom i Marxovom shvatanju otuđenja, s jedne strane, i u egzistencijalističkom shvatanju, s druge, u odnosu na psihoanalitičku koncepciju o zdravlju i bolesti društva, su znatno veće nego što autor članka naglašava ističući tri značenja ovog pojma. U osnovi čini se da Lachs svim ovim pojmovima koje analizira (1. otuđenje kao odnos, 2. otuđenje kao proces, i 3. otuđenje kao stanje duha) pridaje jedno isto značenje, naime, ono koje želi da ospori, da se u pojmu otuđenja sadrži ideja bolesti, koja se primenjuje na društvo po analogiji sa fizičkim organizmom.

Govoreći o otuđenju kao odnosu Lachs konstatuje da se tu najčešće misli »da osobine postojećih ljudskih bića nisu kvalitativno identične s osobinama koje čine ili određuju idealnog čovjeka«, drugim rečima, da odstupaju od standarda normalnosti, kao što je i bolest odstupanje od normalnog stanja, koje se naziva zdravlje. Otuđenje kao proces je takođe »oznaka nezdravosti«; a otuđenje kao stanje duha shvata kao »simptom teških poremećaja u društvu ili ličnosti«, te zaključuje da: »ideje otuđenja izgleda imaju izvjesnu sličnost s pojmovima bolesti u medicini« (str. 134). Lachs smatra da ta analogija s bolešću može objasniti zašto su se mislioci toliko oduševljavali idejom otuđenja, među koje ubraja i Marxa, koji je, kao i drugi, u idejama otuđenja »vidio pojmovna oruđa pomoću kojih bi se mogla otkriti sveprisutna oboljenja ljudske povijesti« (str. 134). Autor ide još dalje u uprošćavanju vrlo složene ideje otuđenja, koja i kod pojedinih autora ima više značenja, kada izriče misao da je proces otuđenja »na neki način analogan razvitku neke zaraze ili toku neke bolesti« — da bi posle ovako neopravdano pojednostavljenog smisla zaključio: »Asimilacija ideja o otuđenju u porodicu pojmova o fizičkoj bolesti neopravdana je« (isto).

Mi se slažemo sa autorom članka da je »klasifikacija otuđenja kao društvene bolesti očito neopravdana« i da se »proširenje ideje bolesti na područje društva temelji na neadekvatnoj analogiji između društava i bioloških organizama« (str. 137). Ali se ne slažemo sa njegovom osnovnom pretpostavkom da se višeznačnost pojma otuđenje može iscrpsti idejom o bolesti društvenog organizma; šta više, smatramo da u svom izvornom značenju ideja otuđenja ne sadrži u sebi uopšte ideju o bolesti i nezdravosti.

Kao izvorni oblik ideje otuđenja možemo uzeti srednjovekovnu hrišćansku filozofsku koncepciju, koja »prvim grehom« označava pad čoveka u neautentičnost, ali time obeležava i početak i *samu mogućnost* ljudske istorije, kroz sopstveni, tegobni ljudski rad. Neautentična egzistencija ni ovde ne označava »bolesno stanje«, već način ostvarenja ljudskog roda, prognanog iz nebeskog carstva, koji jedino kroz greh i lišavanje onoga što je bilo predodređeno božanskom idejom o čoveku može da stvara svoju istoriju. Ali, otuđeni čovek koji »u znoju lica svog« reprodukuje svoj rod nije bolesnik, već je to jedino mogući način ljudske egzistencije, koja se na toj raskrsnici i odvojila od božanske egzistencije.

Ideja o idealnom liku prisutna je i u Hegelovoj koncepciji otuđenja. Hegel definiše suštinu čoveka kao samosvest, ali je i idealno ostvarenje samosvesti završetak ljudske istorije. Pitanje je, stoga, da li se Hegel idejom o apsolutnom znanju, kao poslednjoj fazi dijalektičkog procesa, uistinu odrekao svoje dijalektike, ili je idejom otuđenja dijalektički implicirao neostvarivost toga stepena, podrazumevajući beskonačnost istorijskog procesa. Ali ni ovde »odstupanje« od idealnog lika ne označava bolesno stanje, već jedino mogući način ljudskog postojanja, jer čovek ne može da egzistira bez opredmećivanja i ospoljavanja, bez radnog procesa, kojim se stvara predmet i predmetni odnos, te je čista samosvest, ili čista ideja na izvestan način poricanje ljudske kompleksnosti.

Mada je Marxova koncepcija otuđenja mnogo više klasična (hegelovska), dok se u egzistencijalističkom filozofskom sistemu njeno značenje bitno menja, ipak je i u jednom i u drugom sadržana jedna zajednička nit — otuđenjem se izražava način postojanja čoveka i njegova istorijska realnost. Iako je razlika dosta značajna između Heideggerovog shvatanja da otuđenje predstavlja strukturni momenat bića čoveka i da je »bačenost«

u svet neizbežni izvor neautentičnosti »das Man-a«, i Marxovog vezivanja pojave otuđenja za istorijske uslove društvenog razvitka, koji dozvoljavaju samo parcijalno ostvarenje ljudske prirode, te prema tome, uvek sadrže u sebi elemente alijenacije i dezalijenacije — razlika ipak nije takva, kao što se obično naglašava, da bi se ideje otuđenja i neautentičnosti potpuno isključivale. Mada se često Marxov pojam otuđenja vezuje za uslove klasnog društva, što se iz nekih Marxovih tekstova može izvesti (što nas s jedne strane ostavlja u nedoumici da li je Marx idealizovao primitivno društvo, a sa druge, implicira eshatološku ideju o komunizmu kao završetku istorije), suština Marxove koncepcije može se izraziti dijalektičkim karakterom ovog pojma. Bez obzira da li Marx pojam sužava, primenjujući ga samo na klasno društvo, ili ga uzima šire, kao opštu istorijsku pojavu, otuđenje u sebi sadrži elemente dijalektički shvaćene »granice« (u Hegelovom smislu), koja u sebi nosi sopstveni negativitet i implicira prevazilaženje. Alijenacija je, stoga, ne samo stanje otuđenosti, već i jedino mogući istorijski način realizacije ljudskog bića (to je takođe Sartreov »detotalizovani totalitet«). Jer, radnik je otuđeni čovek (jer se samo parcijalno ostvaruje), ali kao radnik on ostvaruje jednu istorijsku poziciju koja mu otvara nove istorijske perspektive; kao što je i mašinizacija i razvitak tehnike izvor otuđenja rada, ali i uvod u novo istorijsko poglavlje u kome će čovek preskočiti s onu stranu nužnosti, u carstvo slobode. Marx je daleko od toga da klasno društvo proglasi za bolesno stanje ljudske istorije i da njegovim različitim oblicima poriče istorijski progresivnu ulogu u razvitku čovečanstva. Marx, istina, vrednosno procenjujući osuđuje kapitalizam i otuđenje, ali ne zato što ih tretira kao nepotrebnu izraslinu na telu čovečanstva, koja se hirurškim zahvatom može odstraniti i očistiti, ne ostavljajući traga na zdravom organizmu. On ih osuđuje u ime onog idealnog »treba«, koje revolucijom želi da ostvari. Samo u nedijalektičkoj predstavi može se iz takvog Marxovog stava izvoditi zaključak o poistovećivanju otuđenja i bolesti. Revolucionarna filozofija se razlikuje od pragmatičke u tome što može priznavati realnost i nužnost jedne pojave, ali je istovremeno i kritički procenjivati u ime onoga što je humanije.

Lachsu smeta što pojam otuđenja implicira vrednosne sudove. Kao eksplanatorni pojam revolucionarne, kritičke filozofije on mora pretpostaviti vrednosni sistem, u ime koga se pojava procenjuje i sa stanovišta humaniteta prihvata ili osuđuje. Nauka opisuje i objašnjava na osnovu objektivno datih elemenata; filozofija ne može da objasni bez vrednosnih elemenata, jer fundamentalno pitanje filozofije — u čemu je smisao ljudske egzistencije — pretpostavlja da ljudski život nije čisto objektivna datost, već da u sebi sadrži kao pretpostavke različite vrednosne sisteme. Ako je otuđenje filozofski pojam, onda se

ideji otuđenja ne mogu oduzeti njene bitne pretpostavke — vrednosne komponente.

Već sama ta činjenica govori protiv teze da se otuđenje može identifikovati sa bolešću kao medicinskim fenomenom. Zdravlje i bolest nisu filozofski pojmovi, to su pojave, koje ne zavise od naših vrednosnih sudova, već od naše biološke konstitucije i naših medicinskih znanja. Ništa slično ne postoji u društvu što bi opravdalo ideju zdravlja ili bolesti »društvenog organizma«. Društveni sistemi ne postoje kao organizmi za sebe, oni služe čoveku (pa čak i onda kada u totalitarističkim režimima potčini čoveka društvenoj mašini, društvena organizacija mora da zadovoljava neke osnovne potrebe čoveka); oni ne mogu biti objektivno bolesni ili zdravi, oni mogu biti manje ili više humani, manje ili više pogodni za ostvarenje ljudske ličnosti, ali nikad potpuno disfunkcionalni, kao što je bolest organizma.

Stoga, tvrditi da se ideja otuđenja svodi na ideju o bolesti, ili ideju o zarazi, znači ne razumeti suštinu funkcionisanja društvene organizacije, ili pak tvrditi da tu suštinu nisu razumeli Marx (drugim rečima, optuživati Marxa za biologističku koncepciju društva) i drugi koji prihvataju ideju otuđenja.

Egzistencijalističko shvatanje otuđenja je bliže psihoanalitičkom konceptu o razvitku ličnosti. Ali ideja otuđenja u egzistencijalističkoj filozofiji ne dostiže onaj domet, koji dostiže Marx, baš zato, što približavajući se Freudu, svodi se na opis kliničkih slučajeva, implicirajući hronična stanja strave, očaja i brige. Ali i tu »bolest« nije analogna bolesti u medicinskom smislu: strava i briga su način egzistencije čoveka, dok je biološka bolest implikacija fizičkog umiranja. Stoga, suprotno elementima neprirodnosti i nepravilnosti, koje podrazumeva bolest kao medicinski fenomen, otuđenje je (bilo kao parcijalizacija ili neostvarenost mogućnosti, ili kao briga i strava) *pravilnost* istorijskog procesa, jer u prvom slučaju (prema Marxovoj koncepciji) čovek ne može da preskoči svoju istorijsku epohu, koja ga ograničava, a u drugom (prema egzistencijalističkoj koncepciji) to su strukturni momenti »Dasein-a«. Drugim rečima, analogija nam ovde doista ne pomaže, ali takva analogija je iskonstruisana; ona ne stoji u osnovi ideje o otuđenju, iako se tu i tamo, u psihoanalitičkoj interpretaciji, može naći i takvo mišljenje. To, međutim, ne daje za pravo autoru pomenutog članka, da ovako usku ideju otuđenja (koja protivreči njenoj suštini) proširuje na njena dublja i izvornija značenja.

Drugo pitanje koje Lachs razmatra jeste uloga pojma otuđenja u koncepciji istorije. Naravno da je ovo tesno povezano sa značenjem pojma otuđenje, tj. da zavisi od interpretacije ideje o otuđenju.

U skladu sa svojom interpretacijom Lachs konstatuje da pojmovi otuđenja »ne mogu služiti kao dijagnostička oruđa u pokušaju da se društvo shvati i promijeni...[1] Također je očito da pojmovi otuđenja ne mogu imati nikakvu vrijednost kao primarni deskriptivni pojmovi u povijesti... Ako pojmovi o kojima je riječ uopće imaju neku ulogu u proučavanju povijesti, onda je ona na razini najveće općenitosti«. (str. 137).

Kako stoji stvar sa ovakvom Lachsovom ocenom uloge pojma otuđenja u istoriji?

Previdevši da je otuđenje i filozofski i sociološki pojam i da na različitim nivoima opštosti vrši različite uloge, Lachs je u zaključnom delu svoga članka konstatovao da pojmovi o otuđenju uopšte i nemaju neku ulogu u istoriji (str. 138), jer su za njega nivo filozofskog i nivo naučnog dve potpuno razdeljene oblasti, koje se nigde ne dodiruju. Ali pre nego što pokušamo da odgovorimo na pitanje da li je moguća pozitivistička interpretacija istorije, nužno je da damo objašnjenje sadržaja pojmova otuđenje, da bismo videli u čemu se sastoji neosnovanost krajnjeg zaključka autora.

Filozofski Marx razmatra problem fundamenata otuđenja, tražeći onaj izvorni oblik u kome se temelji celokupno otuđenje čoveka (i on ga nalazi u otuđenju rada), uzimajući kao polazište pojam ljudske prirode, koja se istorijski ostvaruje. Otuđenje u sociološkom smislu predstavlja konkretne forme otuđenosti čoveka u određenim društvenim strukturama (otuđenje koje čovek doživljava kao pripadnik klase, otuđenje njegove društvenosti u državi; otuđenje individue kao izolovanog pojedinca, kao homo duplex; otuđenje radnika u procesu manufakturne, mašinizovane proizvodnje i u uslovima savremene tehnike, otuđenje proizvoda rada u vidu robe; otuđenje čoveka u sferi njegovih ljudskih potreba, itd.).

Prvo (filozofsko) značenje pojma otuđenja doista ima smisla samo na najvišim nivoima opštosti. Ali je ovaj (filozofski) nivo neophodna polazna osnova za stvaranje koncepcije o društvu i ljudskoj istoriji, hteli to ili ne pozitivistički orijentisani naučnici. Osnovni pojam filozofije istorije mora biti pojam ljudske prirode, i od toga da li se taj pojam prihvata ili ne i kakvo mu se značenje pridaje zavisi kakva će se koncepcija istorije formulisati — relativistička ili univerzalistička. Marxa

---

1) I nastavljajući na str. 137: »Svaki sociolog, povjesničar i politikolog trebalo bi da bar jedanput na dan podnjeti samog sebe da društva i države nisu životinje. Oni nisu organični i živi u onom smislu u kojemu su slonovi živi organizmi. Uslijed toga ne mogu se oni ni zaraziti bolešću na onaj način na koji obolijevaju životinje i biljke«, — Lachs ponovo pokazuje da nije razumeo suštinu ideje o otuđenju i one koncepcije o društvu, koju, na primer, razvija Marx.

su jedni optuživali za relativističku koncepciju istorije (Popper[2]), drugi za takvu jednostranu evolucionističku koncepciju, u kojoj dominira ideja o uniformnosti društvenog razvitka. Međutim, suština Marxove istorijske koncepcije, u kojoj su pojam ljudska priroda i ideja o otuđenju fundamentalni koncepti, je daleko i od jednog i od drugog, što se može dokazati: (1) eksplikacijom sadržaja pojma ljudska priroda, kako ga Marx upotrebljava, i (2) eksplikacijom ideje o istoričnosti društvenog razvitka.

U Marxovom kontekstu pojam ljudska priroda je dijalektički protivrečan, te stoga ne predstavlja ni metafizičku predodređenost, ni relativističko poricanje univerzalnih i opštih pretpostavki ljudskog roda. Da označi dijalektičku kompleksnost ovog pojma Marx upotrebljava dva termina: »opšta ljudska priroda« i »istorijski modifikovana ljudska priroda«, označavajući time nerazdvojnost univerzalnih i istorijski promenljivih komponenti. Potpuno u skladu s takvim shvatanjem ljudske prirode, koja istovremeno sadrži i opšte pretpostavke ljudskog roda (kao potencije pojedinačnih individua) i istorijski determinisane okvire za realizaciju tih mogućnosti, jeste i Marxova koncepcija istorije i otuđenja, čiji su pojmovi bogati dijalektičkim sadržajem. Suprotno relativističkim zaključcima, Marxova istorijska koncepcija predstavlja spoj dve polarne komponente: prva, koja označava *istorijski kontinuitet*, istorijsku genezu, kojom se povezuju različitosti društvenih epoha i pojedinačnih individualnosti i kojom se gradi istorija čovečanstva, ili istorija ljudskog roda; druga koja označava da se istorijska geneza odvija u konkretnim istorijskim uslovima, te se ne dešava u »čistom«, apstraktnom obliku, već modifikovana i konkretizovana specifičnim uslovima dobija različite istorijske forme, kroz koje se postupno realizuje.

Na toj osnovi je Marx mogao da napravi razliku između *prave* i *otuđene* prirode čoveka, između *ljudskih* i *otuđenih* potreba. Takva istorijska koncepcija, koja ima dijalektički karakter, omogućila je Marxu da shvati bolje od filozofa egzistencije povezanost egzistencije i esencije, onog što je opšte i što je pojedinačno u čoveku, povezanost čoveka i njegove društvene sre-

---

2) Popper to naziva istoricizmom, objašnjavajući ga ne sledeći način: »Mada istoricizam priznaje da postoje mnogi tipični socijalni uslovi, čije se regulativno događanje može posmatrati, on poriče da pravilnosti u društvenom životu imaju karakter nepromenljivih pravilnosti u fizičkom svetu. Jer one zavise od istorije i od razlika u kulturi. One zavise od posebne **istorijske situacije** (kurziv Popperov)... Slične okolnosti nastaju samo u okviru jednog istorijskog perioda One nikad ne traju iz jednog perioda u drugi. Stoga nema opštih uniformnosti u društvu na koje bi se mogle osloniti opštije generalizacije...« (K. R. Popper, »The Poverty of Historicism«, Routledge and Kegan Paul, London, 1963, str. 5 i 6). A Marxa naziva poznatim predstavnikom istoricizma.

dine. Možemo se složiti sa mišljenjem koje je izrazio V. Milić,[3] da je filozofski smisao otuđenja u tome da izrazi sukob između istorijski nastalih (ali ipak trajnih) čovekovih antropoloških struktura i konkretnoistorijskih društvenih uslova u kojima živi.

Ako se pojam otuđenja ovako interpretira, onda je njegova uloga u objašnjenju koncepcije istorije nesumnjiva. Jer istorija nije prost skup činjenica i događaja, već predstavlja put istorijskog razvitka ljudskog roda. Ako smo odbacili relativističku koncepciju društva, prema kojoj je svako društvo fenomen za sebe (ili svaka istorijska epoha), te se može samo opisivati, a ne i nekim opštim principima objašnjavati, onda su nam nužni komplementarni pojmovi: ljudska priroda i otuđenje kao eksplanatorni pojmovi istorijske realizacije čoveka. Takvi pojmovi nisu »pozitivni« i čisto »objektivni«, jer pretpostavljaju vrednosti, pošto je i ostvarenje ljudske prirode (za razliku od prirode drugih živih bića) ostvarenje vrednosti, ostvarenje humaniteta kao zadatka, kao idealnog »treba«, a ne suma nagomilanih karakteristika kroz istoriju.

Takvo značenje pojma otuđenja (koje označava najopštiji dijalektički karakter istorije, koja se ostvaruje kroz alijenaciju i dezalijenaciju, kao komponente svakog istorijskog procesa), iako se povezuju sa sociološkim smislom pojma otuđenja, koji takođe ne može da posluži samo kao sredstvo deskriptivne analize. Iako se na sociološkom nivou konkretizuju forme otuđenja (koje su drukčije u ranom nego u savremenom kapitalizmu, a ove se razlikuju od formi otuđenja u socijalističkim društvima, jer su i društveni činioci koji ih izazivaju različiti), sociološka analiza se kreće takođe na određenom nivou opštosti, jer nastoji da otkrije ono što se u određenim istorijskim periodima javlja kao pravilnost i opštost, što, drugim rečima, predstavlja manifestaciju opšte ideje o otuđenju.

Reč je, dakle, o dva nivoa opštosti, a i u jednom i u drugom ideja o otuđenju se javlja kao neophodni eksplanatorni pojam, kojim se objašnjava tok istorijskog procesa, podrazumevajući, da ponovim, da se istorija ne svodi na skup činjenica, već predstavlja kontinuirani razvitak ljudskog roda, a svaka istorijska forma pokazuje stepen njegove realizacije.

---

3) V. Milić, Ideja otuđenja i savremena sociologija, Zbornik Humanizam i socijalizam, t. II, str. 123.

Adam Schaff:

Marxismus und das menschliche Individuum (Marksizam i ljudski individuum)

Europa Verlag, Wien 1965, str. 349.

Poznati poljski marksist, Adam Schaff, svoju djelatnost dosad je najviše usmjeravao na problematiku spoznajne teorije (»Iz problematike teorije istine«), kao i na suvremenu problematiku semantike (»Uvod u semantiku«), jezika i spoznaje (»Jezik i spoznaja«), pa se ovom knjigom priključio naporima onih svjetskih marksista koji su, nakon nekoliko decenija sužavanja marksističke problematike, osjetili i uvidjeli da je problematika čovjeka i historije najvažnije pitanje čovjeka, pa tako i marksizma.

Zato i s pravom autor titulira prvo poglavlje »Stari sadržaji marksizma ponovo otkriveni« u kojem osvjetljava proces posljednjih nekoliko decenija oko otkrivanja Marxa kao humanista, kao istraživača problematike ljudskog individuuma, kao borca za njegovu sreću (str. 8), da bi naglasio kako najpoznatiji marksisti do tridesetih godina nisu poznavali jedno značajno poglavlje marksizma. Priznavajući značajnost Lukácseva pothvata početkom dvadesetih godina, uz određene rezerve, Schaff ukazuje da je u tom razdoblju još jedino Gramsci sistematskije rješavao tu problematiku, a i on više nadovezujući na nemarksističke izvore i poticaje. Ukazujući na staljinistički period u kojem ova problematika nije mogla uopće da dođe do izražaja, autor daje ukratko i analizu okolnosti u kojima dolazi do otkrivanja novih sadržaja u marksizmu i to ne samo od strane marksista.

Poznato je da je nakon objavljivanja Marxove kritike Hegelove filozofije države, a posebno »Ekonomsko-filozofskih rukopisa« iz 1844. god. (prvi put objavljeni 1932) nastala velika diskusija u međunarodnoj filozofiji u vezi s ovim radovima u kojoj učestvuju mnogi marksisti, nemarksisti, bivši marksisti itd. Tilich, Lukács, Buber, Marcuse, de Man, Landshut i Mayer, Thier, i drugi. Iz te diskusije i polemike nastale su koncepcije o starom i mladom Marxu, o jedinstvenom Marxu kome se suprotstavljaju kasnije Engelsove koncepcije itd. Schaff pokazuje neke stavove citiranih autora i prema njima zauzima sasvim drugačije stajalište od dosadašnjih sovjetskih interpreta kako toga razdoblja tako i raznih pokušaja da se akcentuira i sagleda antropološka problematika sadržana u tim Marxovim djelima. Dapače, Schaff se ograđuje na pr. od Pažitnova, koji je 1960. izdao »Na izvorima revolucionarnog preobražaja u filozofiji« gdje se »radikalno« obračunava sa svim onim autorima koji su smatrali da je u tim djelima Marx sagledavao problematiku čovjeka uopće i humanističku problematiku koja nam daje odgovor u vezi s kasnijim Marxom.

Schaff pravilno zaključuje: postoji samo jedna razumna propozicija, a to je, da je prva faza genetski povezana s kasnijom, jer su u njoj rođeni problemi za čije rješenje je posvećeno cjelokupno kasnije stvaranje (36). U tom smislu i pokazuje da Marxu ekonomija nije bila samosvrha, nego da je Marx bio filozof i sociolog za koga je pitanje čovjeka bilo centralno pitanje. (38) I upravo zato što je u svim etapama

Marxova razvoja glavni cilj njegova istraživanja i djelovanja ostao nepromijenjen — a to je bio problem oslobođenja čovjeka — može se i mora se zrelog Marxa interpretirati u svjetlosti teza i premisa njegove filozofske antropologije što ih je formulirao u svom mladenačkom razdoblju (40) Prema tome, Marxa se mora promatrati u cjelini ne izlučivati i odvajati pojedine faze, bez obzira što u njima ima razlika, promjene tema itd. U vezi s tim autor potcrtava misao E. Thiera da je za razumijevanje ne samo zrelog Marxa potrebno poznavanje njegovih mladenačkih spisa, nego da je i za razumijevanje filozofske antropologije mladog Marxa potreban horizont njegovih kasnijih radova. (42)

Razmatrajući neke razloge zapostavljanja ove humanističke problematike marksizma, ukazuje ujedno na jedan važan razlog da je ova problematika postala i u socijalizmu veoma aktualna: naime, pokazalo se da ni socijalizam ne može nikome garantirati ličnu sreću, čak ako je u stanju da dokine uzroke nesreće masa. (48) U vezi s tim potcrtava veliku važnost socijalističkog odgoja i rukovodećih snaga socijalizma, u duhu marksističkog humanizma. Schaff isto tako ukazuje na određene fenomene u vezi s problemom ličnosti koji se protežu još iz vremena kapitalizma, kao što je na pr. antiindividualizam, negacija prava na individualnost što vuče korijen iz animoziteta radničke klase, naročito u slabo razvijenim zemljama, prema inteligenciji. »Ovaj antiindividualizam nije element društvenog napretka, zaključuje Schaff, nego naprotiv element, koji koči razvoj socijalističkog društva djelovanjem tog ressentimenta, koji potječe iz starog sistema.« (60)

U drugom poglavlju »Marksistička koncepcija pojedinca« Schaff polazi od pretpostavke da je centralni problem socijalizma — čovjek sa njegovim problemima i da je prema tome svaki socijalizam određena teorija sreće, iako svaki nije i teorija autentične borbe za tu sreću. (68) S obzirom na problem čovjeka, pojedinca Schaff polazi od Marxovih određenja u »Ranim radovima« i pokazuje šta Marxa u tim koncepcijama odvaja i razlikuje od Feuerbachova antropologizma i naturalizma. A to je, prvenstveno, Marxova koncepcija pojedinca kao društvenog bića koje je povezano društvenim vezama s drugim pojedincima i razumijevanje svijeta kao proizvoda ljudske djelatnosti. (80) Oslanjajući se također na VI tezu o Feuerbachu u kojoj Marx kritizira naturalističku koncepciju ljudske suštine, naglašavajući da je ona zapravo »ensemble društvenih odnosa« — Schaff na osnovi ovih Marxovih stavova razrađuje marksističku koncepciju pojedinca, za razliku od idealističkih ili naturalističkih shvaćanja. S obzirom na koncepciju pojedinca kao izraza društvenih odnosa, osvrće se na argument protivnika prema kojem to znači svođenje pojedinca na grupu, te prema tome u toj koncepciji ima mjesta za grupu ali ne za autentični pojam pojedinačnog čovjeka, Schaff smatra da bi ovaj argument imao smisla samo onda ako sa kršćanskim personalizmom priznajemo razliku psihičkog individuuma i duhovne persone ili ako zastupamo egzistencijalističku koncepciju individuuma kao duhovne monade slobodne volje. (93) Ako se ne polazi od ovih pretpostavaka, onda je nerazumljivo zašto je nemoguće da individuum ostane egzemplar biološke vrste, ako su njegovi pogledi ujedno genetski društveno uslovljeni, pa prema tome su društveni produkt.(93) Objašnjavajući Marxovu koncepciju prakse i samoproizvodnje čovjeka, autor ukazuje da kategorija prakse ima mnogostruko značenje, ali da je historijska geneza te kategorije povezana sa sferom politike. Ne slažući se sa Cornuovom interpretacijom da kategorija prakse zamjenjuje kategoriju otuđenja, Schaff smatra da je Marx došao do razumijevanja uloge ljudske djelatnosti kao prakse preko razumijevanja uloge revolucionarne prakse u životu čovjeka. U daljnjem izvođenju autor ukazuje na problematiku »ljudske suštine«, »prirode čovjeka« oslanjajući se također prvenstveno na spomenute Marxove rane radove. Isto tako analizira uobičajeni termin iz tog perioda »rodno biće« (Gattungswesen) ukazujući na četiri moguće interpretacije od kojih naročito potcrtava prvo, da pripada određenoj biološkoj vrsti i drugo, da čovjek posjeduje određeni model kakav bi čovjek trebao da bude. (110)

U vezi s ovim pitanjima Schaff navodi i probleme u vezi s interpretacijom kategorija »pravi čovjek«, a u vezi s ovim i pojam »totalni čovjek«; ukazuje također da se iz ovih perspektiva može rješavati i problem ličnosti, koja nije nikakav proizvod natprirodnih sila, nego proizvod društvenog čovjeka, čovjekova samoproizvođenja (128), iako ta teorija u marksizmu još nije razrađena. Ali, u tome se mora oslanjati na rezultate posebnih znanosti: psihologije, socijalne antropologije, sociologije itd.

Za Schaffa je koncepcija o ljudskom individuumu centralno pitanje svake filozofske antropologije već i stoga što ona rješava problem ontološkog statusa individuuma i time povezuje antropologiju s cjelokupnošću pogleda na svijet. Pitanje o ontološkom statusu individuuma u okviru marksističke koncepcije ima jasan odgovor: ljudski individuum je dio prirode i društva; on je onaj dio prirode koji svijet misaono i svjesno preobražava, i kao takav je dio društva. Kao prirodno-društveno jedinstvo ne zahtijeva nikakve druge faktore da bi bilo shvatljivo. Time takva antropologija postaje antropocentrična i ujedno autonomna (132)

U trećem poglavlju »Individuum i njegova djela« autor posvećuje pažnju u prvom redu problemu otuđenja, problemu koji je mnogo diskutiran u internacionalnoj marksističkoj i nemarksističkoj literaturi. Međutim, za marksiste ostaje problem naročito značajan s obzirom na pitanje — alijenacije i socijalizma. Dosadašnja sovjetska filozofija s negodovanjem je odbacivala i pomisao da socijalizam može imati kakve veze s alijenacijom. Taj fenomen se priznaje za formacije do socijalizma, a socijalističkom revolucijom nestaje jer je socijalizam tobože imun od takvih historijskih nepodopština. Schaff daje prikaz Marxovih shvaćanja ovog problema naglašavajući važnost kako ekonomske, tako i ostalih formi alijenacije, potcrtavajući da je Marxova misao tendirala tome da sa dokinućem privatnog vlasništva, znači i ekonomske alijenacije toga vida, automatski slijedi i dokidanje ostalih oblika alijenacije. (142) Iako je ova teza sporna, dapače smatram da Marx nije tako koncipirao problem, Schaffovo insistiranje da se razmotri da li postoje i neki drugi izvori alijenacije osim privatnog vlasništva svakako je na mjestu i time direktno ulazi u problem alijenacije u socijalizmu. Autor analizira genezu ovoga pitanja u Marxa i Engelsa, problematiku religiozne alijenacije itd. te koncentrira pažnju na pitanje socijalizma i konstatira da niti jedna od dosad poznatih formi socijalizma nije bila lišena različitih oblika otuđenja i da prema tome teza o automatskom dokidanju alijenacije dokidaniem privatnog vlasništva ne stoji. (168) Schaff usmjeruje svoju analizu na problem države i birokracije, zastupajući tezu da prema marksizmu država mora odumirati kao aparat vlasti nad ljudima, Schaff se izjašnjava da ona ne može nikada odumrijeti kao upravljanje stvarima. Ali, upravo zato što u prelaznom periodu postoji i niz drugih okolnosti, koje ovdje ne spominjemo, taj aparat može i te kako da razraste u aparat vlasti nad ljudima i time ukaže na određenu alijenaciju koju se ne može apstraktno negirati. Isto tako autor ukazuje na problematiku otuđenja rada, a socijalizam je također društvo u kojem se proizvod ljudskog rada pokazuje u obliku robe. Iz toga nužno proizlaze određene konsekvencije alijenacije, a Marxova pretpostavka, po Schaffovom mišljenju, da će buduće komunističko društvo prevladati robnu proizvodnju, izgleda mu u najmanju ruku, u svjetlu suvremenih iskustava, problematična. (177) Autor ukazuje također i na veoma važan društveni problem — familiju Bez obzira što se tu mnogo šta mijenja, od položaja žene, ljubavi itd. tradicionalni oblik porodice ostaje, a da nitko ne zna nešto razumnog da kaže s obzirom na evoluciju te društvene institucije. (179) Dapače, smatra autor, socijalističko društvo je akceptiralo građansku porodicu, a s tom institucijom i protestantski puritanizam i neophodnu njegovu popratnu pojavu, hipokriziju. (180) Konačni zaključak je da se nadmoć socijalističkog društva ne sastoji u tome što je slobodno od svake alijenacije, nego u tome da u socijalizmu postoje bolji i povoljniji uslovi da se svjesno čovjek bori i prevladava tu alijenaciju. (182)

Četvrto poglavlje »Individuum i povijest« započinje postavljanjem pitanja o autonomnosti individuuma. Ograničavajući se od personalističkih kao i egzistencijalističkih rješavanja, Schaff ponavlja u prvom redu tezu da je individuum proizvod društva, pa prema tome i od društva zavisan.(188) A s tim je naravno prvenstveno povezan problem slobode. Ukazujući na metafizičko i operacionalističko postavljanje problema, Schaff smatra da nije bitno pitanje: šta je sloboda?, nego, problem da li djelatnom čovjeku stoje na izbor jedna ili više mogućnosti za djelovanje. I tada prelazimo od metafizičkog razmatranja na operacionalističko, to jest od pitanja: »Šta je to?« na pitanje »Kako se to pravi?« (193) Inače, autor ne niječe potrebu raspravljanja i o prvom problemu, ali ne smatra preduvjetom rješavanja drugog. Rješenje ovog pitanja vidi upravo u tome što se sloboda i sastoji u tome što se pred čovjekom nalazi uvijek više alternativa, više mogućnosti za koje se onda slobodno opredjeljuje. Prema tome, čovjek je tvorac svoje historije, ali ne kao monada slobodne volje koja nije ničim uslovljena, što je filozofsko fantaziranje, nego kao proizvod historije, dakle kao realni, historijsko uslovljeni psihofizički individuum koji vrši određeni izbor. (197)

Svaki svjesni izbor vrši se međutim na osnovi određenog sistema vrijednosti što često ima za posljedicu različite konfliktne situacije. Schaff odaje priznanje egzistencijalizmu, naročito njegovoj francuskoj varijanti, što je to pitanje sagledao u svoj oštrini naglašavajući ujedno da je u marksizmu to pitanje bilo veoma zapostavljeno. kao da je socijalizam imun od takvih konfliktnih situacija. U nastavku ovog problema dotiče se problematike slobode i u vezi sa naučnim i kulturnim stvaranjem u socijalizmu: da li je u ovoj domeni moguća apsolutna sloboda? Pri tom, po njegovu mišljenju, postoji određena suprotnost, za te domene sloboda stvaranja i diskusije optimalni je uvjet razvoja, s druge strane društvo teži da se zaštiti od različitih negativnih utjecaja koji su i u toj sferi mogući. Schaff opravdava određena ograničenja u počecima socijalističkog razvoja, jer se građanska politička ekonomija, filozofija ili sociologija bolje mogla boriti i s većim uspjehom nego politička agitacija. Ali, ako je razumljivo zašto se intervenira na tim područjima ili na primjer na području kina, kazališta, beletristike, nije jasno zašto se intervenira na području asemantičke umjetnosti: muzici, apstraktnom slikarstvu itd. dakle na području umjetnosti koje nije nosilac značajnih sadržaja i u koje se političar kao političar uopće ne razumije. (209) Međutim, ako je razumljivo da politika intervenira u slučajevima ideološki neprijateljskih akcija na području nauke i umjetnosti — odakle opravdanje da se ovakve intervencije vrše u slučajevima gdje se polazi od marksističkih pozicija? Zašto se političar-marksist protivi nastajanju škola unutar marksizma, zašto on djeluje tako kao da je jedinstvenost u smislu potpune identičnosti pogleda svih marksista moguća? Historija kao i sadašnja situacija marksizma protivrječi tome veoma oštro. (210)

Peto poglavlje »Marksistički humanizam« posvećeno je analizi karakteristika marksističkog humanizma. Prva njegova karakteristika je da je on »radikalni« humanizam s obzirom na konkretne, praktične konsekvencije koje zastupa. Nadalje, on je »realni«, ili, kako autor navodi, mogli bismo ga nazvati i materijalistički (221) za razliku od raznih idealističkih, spiritualističkih, jer je kod Marxa u pitanju konkretni, predmetni čovjek a ne samosvijest. duh itd. S ovom njegovom karakteristikom je povezana daljnja specifičnost, a to je da je to konsekventni »autonomni« humanizam, jer ljudski svijet objašnjava igrom sila ovoga svijeta te ne uzima utočište u raznim onostranim, heteronomnim silama. Nadalje, on je također »borbeni« humanizam, što nužno proizlazi iz htijenja da se svijet promijeni. I konačno, karakteristična crta ovog humanizma je »optimizam« koji se zasniva na procjeni suvremenih mogućnosti, pa zato to uvjerenje nije aksiom, nego hipoteza velikog stupnja vjerojatnosti.

Nakon ovih utvrđivanja Schaff prelazi na tretiranje problema sreće pa njegova razmišljanja o ovom veoma važnom problemu čovjeka i svakog društva završavaju konstatacijom da »sreća za sve ne »postoji«, i na sreću ne »može ni postojati«, ako se ne pokuša stvoriti za sve jedinstvene modele jednog sretnog života« (236) Budući da socijalizam priznaje individualnost čovjekovu, treba i dopustiti tom individualitetu na području sretnog života što je moguće veći prostor. Prema tome ne može se dati nikakva zadovoljavajuća definicija ljudske sreće, ali je zato veoma jednostavno i lako pokazati koji su uzroci masovne ljudske nesreće: glad, smrt, bolest, nesloboda, svi oblici izrabljivanja i podjarmljivanja itd. (237) A to je onda i osnova naše borbe za ljudsku sreću: ne u tom smislu da ljude činimo sretnima i propisujemo im šta treba raditi da bi se bilo sretnim, nego ograničavamo i uklanjamo masovne uzroke njegove nesreće.(237) Ljude par force činiti sretnima nemoguće je, kao što je nemoguće ukloniti svaku mogućnost individualne nesreće. Ali je dostižno i moguće uklanjati i likvidirati uzroke i izvore masovne nesreće. Marksistički humanizam ne garantira niti to da u budućnosti ne mogu nastati dosad nepoznati uzroci koji u velikoj mjeri zatvaraju put ljudskoj sreći. Ali se i u tom slučaju može pretpostaviti kao veoma vjerojatno da razumno organizirano društvo može ovakve situacije uspješno riješiti. (238)

Posljednje poglavlje »Komunizam i ljudski individuum« započinje s problemom komunizma i otuđenja, pri čemu se Schaff suprotstavlja mišljenju da komunizam znači ujedno i dokinuće svakog oblika otuđenja. U prvom redu, kako je već bilo rečeno, s obzirom na suvremena iskustva, sumnja da je moguće dokinuti državu kao upravni aparat, a to već znači i birokraciju i hijerarhiju koja na svoj način djeluje na ljudsku psihu. (256) Ukazujući ponovo na činjenice otuđenja u socijalizmu Schaff naročito potcrtava insuficijentnost dosadašnjeg socijalizma s obzirom na pravilna i dostatna djelovanja na mijenjanje ljudske svijesti i shvaćanja..(260) Isto tako naglašava da je sasvim razumljivo da se i u socijalizmu obrazuje određena elita vlasti, da je životni stil te elite neobično važan odgojni faktor za novog čovjeka i da se pri tom, ne doslovno, ali po smislu mora zamisliti nad Marxovim stavovima izraženim u spisu o Komuni. (270) Ovo dolazi također do naročitog izražaja u problemima rasne mržnje i nacionalizma. Tako je na pr. nepojmljivo da neko može biti dobar komunist a da ima mali defekt — da na sitno krade. Tada on nije naravno komunist. Ali. on to isto tako nije, zaključuje Schaff. ako svim njegovim vrlinama dodamo samo žličicu nacionalizma ili rasne mržnje. (289)

U daljnjem raspravljanju se osvrće na pitanje masovne kulture. Dok je s jedne strane nephodno kulturu masa u socijalizmu što više razvijati, s druge strane lako prevladava jedna kultura za mase koja sa svoje strane još produbljuje pojavu alijenacije. Komercijaliziranje kulture je za nivo kulturnog razvitka katastrofalno. (299) U vezi s ovim pitanjima autor se dotiče problema obrazovanja, pri čemu zastupa mišljenje da se obrazovanje treba ne samo kvalitetno mijenjati nego i osjetno produžiti s obzirom na golemi napredak znanosti, perspektive automacije i s time u vezi slobodno vrijeme koje će biti problem za suvremeno društvo. (308)

Zaključujući da problem ljudskog individuuma kulminira u problematici smisla života, ukazuje na potrebu filozofskog prilaza ovim pitanjima koji se metodama posebnih znanosti ne mogu rješavati. Koliko god rješenja ne bi smjela da dođu u suprotnost sa rezultatima nauke, toliko i jednosmislene i autoritativne odluke u ovim pitanjima nema. (315) Ukazujući na mogućnosti suvremenog svijeta s obzirom na formiranje totalnog, univerzalnog čovjeka, Schaff u svojoj zaključnoj riječi potcrtava stav većine današnjih marksista, da te mogućnosti ne vode fatalistički do njihova ostvarenja. (327) Ukazujući da se do toga može doći samo borbom za mir i humanističkom filozofijom, Schaff još jednom na kraju potcrtava da je s obzirom na teorijske horizonte marksistička filozofija nenadomjestiva.

Možemo konstatirati da je ovim djelom Schaff dao značajan prilog onim nastojanjima suvremenih marksista da se marksizam, a posebno filozofski njegovi fundamenti, oslobode staljinističkog pozitivizma i pragmatizma kao i dogmatske neosjetljivosti za suštinska pitanja vremena. Djelo ne predstavlja sistematsku i kategorijalnu analizu određenih problema filozofske antropologije pa time ujedno pokazuje, čega je i autor svjestan, kakvi su i koliko su urgentni zadaci pred suvremenim marksističkim htijenjima na području teorije.

Za marksiste koji se oslanjaju na integralnu Marxovu misao kao i na rezultate suvremene filozofske i marksističke misli najveći dio stavova, njegovih analiza ili usputnih napomena bit će prihvatljivi. Schaff nije zapao u jednostranosti onih interpreta koji suprotstavljaju »jednog« Marxa »drugom« te je u ranom periodu Marxova razvoja mogao s pravom da nađe veoma mnogo, pa i najviše stavova i koncepcija koji su za humanističku problematiku od prvenstvenog značaja. Isto tako je bilo na mjestu i ograđivanje od pretencioznih kritika od strane nekih marksista koji misle da dignitet za interpretiranje Marxovih pogleda ima samo onaj tko ima iste misaone horizonte i pozicije kao oni. Tako je Schaff mogao s punim opravdanjem pokazati da mnogi nemarksisti uviđaju značenje nekih Marxovih fundamentalnih stavova bolje od mnogih ortodoksnih marksista.

Kako je Schaff više aktualizirao jedan dio humanističke problematike, pri čemu su njegova razmišljanja o problemu sreće veoma korisna i za suvremenu socijalnu praksu, a manje, kako rekosmo, vršio sistematsku analizu, neki stavovi su naravno ostali nedovoljno obrazloženi. Tako bi se o odnosu filozofije prema rezultatima posebnih nauka moglo još mnogo šta reći. Bez obzira što se pri tom ne smije pretpostaviti bitni raskorak, neke autorove teze bi vodile na to kao da su ti rezultati kriterij znanstvenosti, pa prema tome i ispravnosti filozofskih koncepcija. (65, 66) Ovo je svakako pitanje koje bi zasluživalo temeljniju analizu. Isto tako ostaje nerazrađeno stajalište da će otuđenja postojati dok god postoji čovjek, a time i izvori i uzroci ljudskih konflikata (332). Naime, marksistička analiza problematike alijenacije u klasnom društvu dovodi do rezultata da se te forme alijenacije mogu i prevladati prevladavanjem takvog tipa društva. Danas nam je nemoguće, međutim, pretpostaviti da li će buduća organizacija društva uslovljavati i pojavu raznih drugih tipova alijenacije. Ali, isto tako ne slijedi da uzroci određenih konflikata, koji se nužno moraju pretpostaviti, moraju da budu određene alijenantne situacije. Isto tako bismo mogli primijetiti da je šteta što autor, koji je inače veliki erudita u filozofiji, nije imao dovoljno prilike da se upozna s određenim radovima jugoslavenskih marksista koji su ta ista pitanja rješavali i na mnogim područjima dali značajne priloge sagledavanju tih problema.

Možemo svakako sa sigurnošću reći da će knjiga druga Schaffa izazvati i oštrije kontraverze, što je samo pozitivno, jer je i evolucija svijesti kod marksista, prevladavanje uskih horizonata i neznanstvene netrpeljivosti prema drugim mišljenjima dugotrajan i nimalo bezbolan proces.

Predrag VRANICKI

Ivan Babić:

Odnos filozofije i znanosti u radovima jugoslavenskih marksista 1931 — 1941.

»Putovi revolucije« br. V 1965.

U ovoj informativnoj bilješci željeli bismo ukratko upozoriti na jednu oveću studiju od značenja za historiju naše filozofije iz V broja časopisa »Putovi revolucije«, koja, nažalost, do sada nije ni ocijenjena, pa čak, čini mi se, ni registrirana. To ne znači da ona nije zaslužila temeljitiji osvrt i analizu, ali kako je i studija pretežno informativno-objektivnog karaktera, čini nam se u ovom trenutku važnim i samo upućivanje na materijale iz naše filozofske i kulturne prošlosti što su ovdje sistematski i studiozno sređeni.

Riječ je, kako i sam naslov govori, o predratnim diskusijama među našom lijevom inteligencijom na temu odnosa filozofije i znanosti. Izdvajajući tako jedno od centralnih problema preokupacija naših predratnih marksista (možda ne i centralni problem jer su se ipak najoštrije polemike vodile oko tendencije u umjetnosti), autor Ivan Babić svjestan je odmah u početku kako zalazi na »skliski« teren i otvara stare i danas još ne sasvim zaliječene rane, ulazeći u »zapaljivo« područje žestokih disputa unutar naše ljevice u razdoblju od 1931. do 1941. godine. Iz današnje perspektive gledano materijali koje nam ovdje iznosi Babić možda su ipak više od historijsko-kronološkog nego filozofsko-problematskog interesa. To ne znači da je danas nezanimljivo ukazivanje na primjer na neke metode diskusije koje su tada bile na dnevnom redu: uz iznošenje nekih principijelnih teza, nisu tada izostala ni razna međusobna etiketiranja, pa i »niski udarci«, velika zabrinutost kad je riječ o nekim tek ponešto drugačijim tendencijama, netolerantnost čak i tada kad su se koplja lomila na dosta nebitnim potpuno perifernim pitanjima, sitnim varijantama na iste teme. U nastojanju da bude što objektivniji, (potpuna se objektivnost, dakako, nije mogla postići već i zbog toga što je uvijek trebalo po određenom kriteriju izabrati materijale iz tih diskusija), autor ipak ponekad pokazuje određene simpatije prema samostalnijim istraživanjima: »Naravno taj put (ovdje je riječ o Cesarcu, Richtmannu i Podhorskom — D.G.) samostalnog traganja neizvjesniji je, rizičniji i klizaviji od hodanja utabanim stazama, osuđen neizbježno na lutanja kako uvijek biva kad se čovjek otisne u neizvjesno.« Pa premda se danas filozofske diskusije među marksistima nesumnjivo vode na sasvim drugom planu i čak s obrnutim filozofsko-spoznajnim predznacima unutar zbiljske filozofske problematike suvremenosti, premda sigurno treba uzeti u obzir i posvema specifične političke prilike u kojima su se neposredno pred drugi svjetski rat one tada vodile, ipak nam se ponekad čini kako, čitajući te tekstove, čujemo i danas ponekad odjeke starih tonova. Autor stoga s većim ili manjim pravom zamjera našim filozofskim piscima što se pri nekim suvremenim ponavljanjima istih kontraverza »nitko ne osvrće na to da su te teze već izricane u našoj marksističkoj filozofskoj diskusiji, a to bi trebalo da bude normalan uzus u filozofskom raspravljanju koje je historijski svjesno sebe.«

Ipak nikako ne treba zaboraviti da su danas i idejne i filozofske koordinate posvema drugačije: nekadašnji radikalni »negatori« filozofije (treba, međutim, uzeti u obzir da je tada filozofija često bila identificirana s mitinovskim i todorpavlovljevskim dijamatom) bili su ponekad bliži istinskom misaonom naporu i pristupali su disputama čak s više filozofskog erosa (da ne govorimo o činjeničnom znanju) »branitelji« filozofije, radikalni protivnici onih pozitivističko-nihilističkih tendencija kojima je često doista jalovo lutala naša lijeva inteligencija. I politička je platforma drugačija: danas, baš u našoj zemlji, doista nema potrebe za onim rezigniranim, teškim tonovima što su kao mora ležale nad tim disputama: fašizam je stajao pred vratima, radilo se o biti ili ne biti. Sovjetski Savez predstavljao je jedinu kulu svjetilju, zemaljska je lopta gorjela već na sve strane, pa je idejna i principijelna čvrstoća lijevih redova bila potrebnija nego ikad. U svem tom općem rasulu, voditi unutar jednog te istog fronta duge, optužujuće diskusije, činilo se jednoj i drugoj strani ponekad iskreno promašenim. Ali diskusije su se, usprkos tome, po jednoj čudnoj logici, nastavljale sve većom i većom žestinom. I dok je još u razdoblju 1931 — 1937. bilo riječi i o makar ponešto ozbiljnijim i filozofski relevantnijim problemima oni se kasnije sve više nalaze u drugom planu: svaka nova polemika vrvi sve više novim ukrasnim pridjevima, na dnevnom su redu izrazi kao »izdajice«, »skidanje maski«, »revizionisti«, »kolebljivi intelektualci« ili »glupani«, »nestručnjaci«, »ukalupljeni frazeri«, pa lični atributi i argumenti ad hominem zamagljuju na koncu potpuno smisao polemike.

Teško je danas izljuštiti iz tih raspri sve te momente, očistiti ih od verbalističkog balasta i koncentrirati se isključivo na filozofsku problematiku, odlučujući se za bilo koju od suprotstavljenih strana. Jer pozitivističke tendencije, prisutne u većoj ili manjoj mjeri tada na strani onih koji su se — u dobrom zakašnjenju za evropskim mišljenjem — borili za koliko toliko samostalnije putove bez obzira na povođenje za »Bečkim krugom«, postale su, svjesno ili ne, danas često dominantne unutar upravo suprotne strukture mišljenja: ukalupljene »mirne«, apologetske, nesamostalne, nekritičke »filozofije«. I obratno. Branitelji filozofije kao filozofije danas katkad predstavljaju onu struju što pokušava. s manje ili više uspjeha, principijelno zastupati pravo na samostalnu, slobodnu necenzuriranu, kritičku riječ, smatrajući to konsekvencijom svoje otvorene i nesimulirane zanesenosti za izvorni, stvaralački marksizam. Nije to dakle »nastavak« starih disputa, a i nivo filozofskih kontraverza danas je neusporedivo viši i bliži aktualnoj svjetsko povijesnoj filozofskoj problematici.

Sigurno je međutim. — kad bismo pokušati valorizirati neke pozitivne tendencije unutar naših predratnih marksističkih »tabora« — da je jedan dio naših intelektualaca uza sva svoja lutanja, zaostajanja za Evropom i nesnalaženja, težio tada da izbori neki elementarni status znanosti kao znanosti, da joj omogući skeptičnost prema svim apriornim metafizičkim aspiracijama i da su se česte optužbe za neopozitivizam tako uporno ponavljale upravo stoga što ova struja nije dozvoljavala filozofstvujušće deduciranje prirode iz principa dijamata, nego je zahtijevala izmjenu principa u skladu s dostignućima suvremene znanosti. Nasuprot tome ne može se osporiti da je unutar onih općih političkih i idejnih koordinata druga strana bila doista nošena iskrenim patosom i strašću izmjene postojećeg, progresivnim tendencijama revolucioniranja svijeta, i da je u kulturi stremila smionoj smjeni svega pljesnjivo-knjiškog otvoreno i borbeno angažiranim. Sve to još više može učiniti apsurdnim taj sukob na ljevici, sukob koji je imao i tragične reperkusije, najtragičnije možda upravo tada kada su protagonisti jedne i druge struje padali u borbi s istim neprijateljem. No i u tom je pogledu — iznoseći vjerno i iscrpno materijale iz tih diskusija — izvanredno historijski poučna ova ozbiljna studija Ivana Babića. Pa i za nas, danas i ovdje.

Danko GRLIČ

Helmut Klages:

Tehnischer Humanismus

Soziologie und Philosophie der Arbeit bei Karl Marx

Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1964.

Poimanje bića tehnike, kako ga je Klages otčitao iz Marxova opusa, temelji se na antropološko-ontološkoj pretpostavci čovjeka kao radnoga, rada kao bitka čovjekova tu-bitka. Zasnivanje na ovakvim pretpostavkama blisko je biološkim koncepcijama, koje gledaju čovjeka kao morfološki i biološki »neprilagođenog«, kao »riskantno biće s konstitucionalnom šansom za unesrećenje« Gehlenova tipa, što autor i eksplicitno uspoređuje, iako uviđa da Marxova »futuristička« koncepcija mora značiti više od golog biološkog postavljanja. Međutim, ovo »više« je za Klagesa shvaćanje revolucije i revolucionarne prakse djelovanja iz same biološke zasnovanosti bića na samome sebi, koje egzistenciju traži kao zadanu. Ovi biološki korijeni sukoba egzistencije (u postvarenju i otuđenju) i esencije (kao »totalnog«, »univerzalnog«, »svestvarnog« rada) uvjetuju tako povijesnu linearnost od prošlosti do budućnosti unutar otuđenja a djelo je svjetske povijesti djelo čovjeka kroz ljudski rad. Iz ovoga slijedi da je vizija budućnosti bitna projekcija ontologije čovjeka kao »radnoga« u dimenziju povijesti unutar aspekta otuđenja.

Ova standardna antropologija homo fabera, sagledava tako povijesnu artikulaciju bitka kroz faze otuđenoga rada i objektivne mogućnosti ljudskog ostvarenja. kao razvoj materijalnih proizvodnih snaga. »Tehnička dimenzija« uz otuđenje izvršava također emancipaciju čovjeka u medijumu određenoga društveno-ekonomskog ostvarenja, a time je Marxov »realni humanizam« šifra tehnicističko-scientifističke eshatologije, određen konkretno kao tehnički humanizam. U ovome rasponu egzistencije (otuđenog rada) i esencije (emancipiranog rada) razlikuje se onda ontologija i sociologija rada, nužda i sloboda, fizički i intelektualni rad, klasno društvo i komunizam, radno i slobodno vrijeme et c.

Pripisujući Marxu ovaj novovjekovni misaoni kontinuitet, stavlja mu onda Klages i zamjerke sa stanovišta suvremene nauke, naročito sociologije rada: pokazuje utopijsku dimenziju »svestranosti«, kojoj protivurječi sve veća podjela rada i specijalizacije (idiotizam profesije). Pokazuje da svestranost nije moguća u odnosu na predmet rada, već u čovjekovom odnosu prema predmetu rada, dakle svestranost u dimenziji slobodnog vremena, gdje je on spontano, svestrano, slobodno biće. Pošto količina slobodnog vremena ovisi o razvitku tehnike, tehnika ima revolucionarnu ulogu, svoj imanentni humanizam, iako Klages nema toliko unutarnje konsistencije da je domisli — kao npr. Kostas Axelos — kao totalnu praksu.

Predimenzioniranje kategorije rada bilo bi tako povijesno poprište rada od O—sebi preko za-sebe u O- i za-sebe razriješenom komunizmu — hegelovska struktura ideje, ili kako autor Marxu pripisuje — svetost rada.

Usmjerenost Marxa na revoluciju svedena je ovdje na imanentnu nužnost rada, u kojem tehničko igra evoluciono-revolucionarnu ulogu, a na poprištu građanskog svijeta zbiva se Marxov »homo futurus« u nešto redigiranom obliku.

Osnovni je nesporazum oko ovako shvaćenog »tehničkog« — realnog humanizma, izvlačenje iz konteksta Marxove kritike građanskog društva i kapitala, te usmjerenje tog kategorijalno kritičkog aparata na pretkapitalističke društvene strukture. Ontologiju rada nemoguće je postaviti bez povijesne artikulacije tubitka kapitala, ontoloških pretpostavki kapitala, koji onda »ideološki« odražava razliku zbiljnosti i idealiteta, istine i ideologije, teorije i prakse itd. Novovjekovno proizvođenje bića iz bitka i međusobno odnošenje mnoštva bića, pretpostavlja ono što ih međusobno omogućuje — ideju kapitala kao apsolutne produkcije — totalni rad. u smislu predmetanja svega postojećeg. Priroda, a ne physis, je totalni predmet apstraktne volje i ideje rada (apstraktnog, otuđenog), koji postaje sam sebi svrha. Cjelina, tako shvaćenog građanskog društva, doduše, omogućava dijelove, ali samopostavljeni dijelovi tendiraju apsolutnosti i totalnosti i otuda ekspanzija pojedinih sfera za osamostaljenjem, za dominacijom: ekonomske, tehničke. znanstvene, političke, državne, filozofske et c. Krajnja ambicija kapitalističke produkcije, dovodi do postvarenosti, robnog svijeta, apsolutne dominacije robe, produciranih potreba i produciranih zadovoljenja, gdje je sve roba, predmet: bitak, bića i kreator bića (čovjek). Ovo apsolutno popredmećivanje, posvemašnja upotrebljivost, realizira ideju kapitala, začarani krug proizvodnje zbog proizvodnje, u kojem svaka od sfera pridonosi rastvaranju, ništenju bitka, gdje je radnik u supstancijalno najotuđenijem odnosu, jer proizvodeći robu perpetuira robni svijet. Ideja rada u okviru kapitala pretpostavka je revolucije, ukidanje razlike ontološkog i ontičkog, stvarnog i zamišljenog, ideja obrata, zaokreta u meta-tehničko, meta-ekonomsko, meta-naučno i meta-filozofsko.

Klages međutim, ne tematizirajući bitne korijene revolucije, interpretira Marxove iskaze u »Bijedi filozofije« i »Kritici Gotskog programa« o revolucionarnom značenju automatizirane fabrike i komunističkoj revoluciji kao novoj formi ukidanja rada, kao dovođenje u korelaciju ljudske slobode i tehničke racionalizacije. Tako misaono nekonsistentno interpretira Marxa, kao da je za njega emancipirani čovjek industrijski čovjek, čiji egzistencijalni koordinatni sistem ide sa koordinantnim sustavom industrije, sa teoretskim prirodnim znanostima i tehnologijom, dakle vidi realiziranje »carstva slobode« u razvitku tehnike o sebi, znanosti i tehnologije također. Pripisujući Marxu ovakvo naučno stanovište kritizira ga onda sa istih pozicija, pokazujući da današnja znanost (Weber, Sombart) desavuira Marxa, jer ne omogućava sintezu pogleda na svijet. Marxu podmetnuta misao korelacije slobode i tehničko-znanstvenog razvoja biva onda kritizirana sa istih pozicija i pokazana kao nemoguća, odnosno realni humanizam postavljen u odnos sa mehaniziranom proizvodnjom i slobodnim vremenom.

Nesagledavanje odnošenja pojedinih sfera po onome što takav odnos omogućava, ostavlja tehničko kao i znanstveno samo u ontičkom i tako se i ne vidi što takav odnos nadilazi (filozofija), a kamoli njegovo ozbiljenje. Značaj epoha kao povijesnog tu-bitka otčitan je tako iz fakticiteta tehničkog i znanstvenog, dan im je posljednji kriterij u njima samima, a pošto one nemaju mogućnost transcendiranja cjeline, pa onda i dijelova, koji po njoj jesu, sociologija postaje sudište filozofiji, nauka revoluciji. organizacija proletarijatu, bogatstvo ljudskosti. Indeks otuđenja nije neprimjerenost zbilje i ideje, već tehničko otuđenje, koje u svojoj osebičnosti nije realiziralo ideju kapitala kao blagostanja.

»Tehnički humanizam« autora vidi tako podjelu rada i specijalizaciju kao smislenost, ne pojedinog čovjeka, već zajednice. Naučna organizacija rada traži definitivno dvije sociološke kategorije rada: personal koji ispituje i personal koji proizvodi. Prema tome, naučni argument sociologije rada kao posljednji koji nije utopijski na putu od »ontologije postavljanja do sociološke konkretizacije« je »svestranost« u okviru »slobodnog vremena«. Nauka, tako, koja može sve pred-metati, raskorak teorije i prakse i njihova apstraktna suprotstavljenost, kantovski formulirana aporija praktičnog i teoretskog uma, ostaje arbitar istine.

Knjiga Helmuta Klagesa: »Tehnički humanizam« izlaganje je jedne teorije, koja je moguća uz svaku drugu teoriju kao teoriju, pokazuje svoju sterilnost u rasponu teorije i prakse, koju je nemoguće prevladati teoretski. Marxova revolucionarna misao smjeranja misli k zbilji i zbilje k misli u revoluciji, u transcendiranju svega postojećeg, onemogućena je utemeljenjem stava u sociologiji rada, koja je kao i svaka nauka deskripcija postojećeg i nema mogućnosti spoznati meta-naučno, transnaučno, jer se ne pita za svoje vlastite pretpostavke. Sud nad diskrepancijom između misli i zbilje donesen je ovdje u ime zbilje, fakticiteta a da i u tome nije konsekventan, jer knjiga također nije sociologija tehnike, odnosno deskripcija tehničkog entiteta i njegovih mnogobrojnih i značajnih društvenih implikacija. Ona nije niti filozofija, jer nije u iskonu utemeljena, ona je naprosto teorija među mnogobrojnim suprotnima, omogućena novovjekovnim pristupom mnoštvu bića, u kojem je svakom biću moguć naučni pristup.

Ono što nadilazi samo znanje o sada jest Marxova misao revolucije, koja je ovdje sasvim građanski interpretirana, kao ukidanje otuđenja rada unutar razvitka tehnike, ostvarivanje slobode i svestranosti kroz stroj. Građanska interpretacija ne znači ovdje političku legitimaciju, već suvremeni način mišljenja i u mnogim socijalističkim interpretacijama koje ne tematizirajući slojevitost bitka i iz njega proizvedenih bića postaju često apoteoza ekonomskog, tehničkog itd. Iz djela ne doznajemo ni ontološko ni ontičko tehničkog, a realiziranje humanizma, nošenog Marxovom misli svodi se na uspješno surađivanje s kapitalom u čijoj realiziranoj ideji leži blagostanje i slobodno vrijeme kao posljednja instancija čovjekova tu-bitka.

Blaženka LOVRIĆ

Ernest Mandel:

Traité d'économie marxiste

(Udžbenik marksističke ekonomije), I. II, (473 i 555)

Paris, 1962, Ed. Julliard.

Iako je već prošlo nekoliko godina od izlaska ove knjige o marksističkoj ekonomiji, ona toliko odudara od uobičajenih udžbenika ili priručnika marksističke političke ekonomije, da je potrebno na nju upozoriti našeg čitaoca. Ova knjiga doista zaslužuje naziv »marksistička ekonomija«, jer ostaje strogo na liniji Marxova kritičkog osvjetljavanja ekonomskog razvitka društva — prije svega kapitalističkog — u širokom historijskom i društvenom kontekstu, dakle oslobođena uskog ekonomističkog pristupa koji smatra da je čitanje burzovnih izvještaja ili državnih bilanca važnije od shvaćanja općih tendencija ekonomskog razvitka.

Autor u predgovoru upozorava na metodu kojom se služi u ekspoziciji obimne građe političke ekonomije Ispravna naučna pozicija, kaže on, je ona koja nastoji da pođe od iskustvenih podataka suvremene nauke, da bi ispitala da li je ono što je bitno u Marxovim tezama još valjano ili ne. On se ograđuje od teze da je »Marx prevaziđen« (F. Perroux) u suvremenoj ekonomiji, jer je njegova metoda jedina sposobna da široko obuhvati i tumači ekonomski razvitak. Ova metoda je »genetičko-razvojna, kritička, materijalistička i dijalektička.« (16) Već prvi moment upotrijebljene metode, naime »genetičko-razvojni ili evolutivni« obogaćuje ovo djelo onim podacima i tumačenjima na koja je sam Marx veoma mnogo polagao, ali koja u njegovo vrijeme nisu bila naučno dostupna: sam nastanak pojedinih ekonomskih kategorija (kao što su, na primjer, društveni suvišak proizvoda, osnovni oblici razmjene, podjele rada, pojave novca, trgovine, i tako dalje). Autor u ovom djelu, služeći se obiljem socijalno-antropološkog materijala, veoma uspjelo aktualizira Marxovu genetičku misao. On ističe da nas ovakva metoda »dovodi do antropologije, sociologije i socijalne psihologije«. Zašto mu je potreban ovakav pristup? S jedne strane da bi osvijetlio nastanak i mjesto ekonomskih kategorija u okviru globalnog društva, dakle kao dio cjelovitog društvenog zbivanja (protiv vulgarno-ekonomističkih pokušaja osamostaljivanja ekonomskih kategorija), i, s druge strane, da bi ove kategorije produbio, ne naprosto sa gledišta primitivnog društva, već sa gledišta socijalističkog društva, dakle u okvirima prevladavanja kapitalističke političke ekonomije.

Upravo ovakav pristup, kojim se pored konkretne ekonomske analize suvremenog kapitalističkog društva, uzima u obzir nastanak ekonomskih kategorija kroz historiju, te načini njihova prevladavanja ili specifične upotrebe u socijalističkom društvu, osigurava ovoj knjizi doista dijalektički pristup ekonomskim razmatranjima. Autor je u drugoj knjizi posvetio čak četiri opširna poglavlja »Sovjetskoj ekonomiji«, »Ekonomiji prelaznog perioda«, »Socijalističkoj ekonomiji« i »Porijeklu, usponu i odumiranju ekonomije«. Ova poglavlja predstavljaju i najzanimljiviju dopunu ovakve marksističke političke ekonomije. Čitava knjiga koncipirana na ovaj način dokaz je koliko ekonomska problematika dobiva na zanimljivosti i dubini kad nije raspravljana samo sa usko ekonomističkog stajališta nego istovremeno i sa sociološkog, psihološkog i antropološkog. A to je i jedino opravdano, jer se samo pomoću ovakve kombinacije naučnih disciplina može izvršiti uspješna kritika političke ekonomije na bazi teorije alijenacije.

Za ilustraciju posljednje tvrdnje uzet ćemo iz knjige samo jedan primjer.

Riječ je o poznatoj diskusiji o »zakonu apsolutne pauperizacije proletarijata« u kapitalizmu. Mandel upozorava da ovo nije Marxova teorija, već su je Marxu pripisali politički protivnici, »revizionisti«, a prihvatili su je ortodoksni marksisti u Sovjetskom Savezu. (Tako akademik A. Leontijev 1955. g. piše: »Apsolutna pauperizacija očituje se prije svega u padu realnih nadnica velike mase radnika. . .Prosječna realna plaća jednog američkog radnika. . . bila je u periodu 1947—1951. za 15 % niža nego u periodu 1938—1940; u 1951. realna plaća američkog radnika bila je niža za 23% od one 1946, a za 21 % od predratne plaće.« Prema takvim računima su američke plaće radnika pale od 1900. do 1951. od 100 na 58,5!). Teorija o apsolutnoj pauperizaciji pripada Malthusu i Lasalleu. »Ono što nalazimo kod Marxa, upozorava Mandel. nije ideja apsolutne pauperizacije radnika, najamnih radnika, već samo onoga dijela proletarijata koje kapitalistički režim izbacuje iz procesa proizvodnje: nezaposleni, starci, radni invalidi. osakaćeni, bolesni, itd. die Lazarusschicht des Proletariats, kako on naziva najbjedniji sloj što »nosi stigmata najamnog rada«. Ova analiza zadržava svoju vrijednost sve do danas, čak i u suvremenom kapitalističkom »socijalnom« režimu (180) Na to nas upozoravaju i »slumovi« u kojima žive najbjedniji slojevi proletarijata. Međutim, ono o čemu treba govoriti u vezi sa kapitalističkom eksploatacijom je »relativna pauperizacija«, to jest odnos standarda radnika prema društvenom bogatstvu uzetom u cjelini imajući u vidu udio rada i plaća u odnosu na volumen proizvodnje pokazuje tendenciju stalnog opadanja. No, i to je Marx predvidio, kad je govorio da će automatizacija svesti eksploataciju ljudskog najamnog rada »na bijednu osnovu« u proizvodnji društvenog bogatstva. Udio rada u stvaranju društvenog bogatstva postaje sve manji, jer nauka i tehnologija preuzimaju bitnu ulogu akumulacije bogatstva. U tom okviru Mandel govori o »otuđenom radu«, koji se očituje u »radikalnom podvajanju između rada i svih ljudskih »ne-ekonomskih« djelatnosti«, jer ljudi rade samo da bi zadovoljili potrebe izvan rada; u »totalnom gubitku kontrole sa strane radnika nad uvjetima rada, nad svojim oruđima rada, nad radnim proizvodom«, u »intenzifikaciji i mehanizaciji sve više nehumanoj istog rada«, i, konačno, u sveopćoj »komercijalizaciji i atomizaciji kapitalističkog života«.

Sa dobrim poznavanjem suvremene ekonomističke i sociološke literature autor unosi korekture u marksističke teorije o krizi, o monopolističkom kapitalizmu, znalački govori o bitnim vidovima imperijalizma i sovjetskoj ekonomiji. Knjiga završava kritikom građanskih teorija o stabilizaciji kapitalizma (Keynesa, ekonometrista i drugih), kao i apologetičkih teorija marksizma (sovjetski »Udžbenik političke ekonomije« od 1954. g.). Na koncu susrećemo tezu o odumiranju političke ekonomije. »Za Marxa je politička ekonomija bivstveno ideologija. Isto tako kao što ne postoji »marksistička filozofija« ne postoji niti »marksistička politička ekonomija«. Marxovo djelo je djelo nadilaženja ovih dviju velikih ideologija njegova vremena, jednom u marksističkoj teoriji spoznaje (materijalistička dijalektika), drugiput u marksističkoj ekonomskoj teoriji (dijalektiktici nastajanja ljudskih društava). (430) No, tako dugo dok će proizvodnja tražiti zamjenu industrijske opreme, postojat će i potreba da se vrijednost te opreme mjeri radom. »Marksistički ekonomisti traže za sebe čast da su oni prva kategorija naučenjaka koja svjesno radi na dokidanju svoje vlastite profesije.« (432)

Rudi SUPEK

FILOZOFSKI ŽIVOT

SIMPOZIJ »SOCIJALIZAM I ETIKA«

Hrvatsko filozofsko društvo organiziralo je i održalo svoj redoviti godišnji filozofski simpozij 17. i 18. prosinca 1965. godine u Zagrebu. Ove godine Društvo nije dobilo dotacije, pa je simpozij skraćen na dva dana. Održana su samo dva predavanja ,tako da je bilo dovoljno vremena za dijalog. Prvog dana zasjedanja podnijeli su svoje referate oba referenta: Milan Kangrga (Socijalizam i etika) i Rudi Supek (Nekonformizam etičnosti), a zatim je vođena diskusija, koja je nastavljena i drugog dana simpozija.

U referatu pod naslovom »Socijalizam i etika« Kangrga je u središte pažnje postavio problem odnosa morala i socijalističke društvene zbilje. Pozivajući se na Marxovo stanovište on pokazuje nemogućnost bilo kakvog novog »socijalističkog« morala ili marksističke normativne etike, što ih traže i pokušavaju utemeljiti neki teoretičari marksizma. Treba stoga preispitati upravo pojam i problem morala. U čemu je bit moralnosti? Osnov je morala u otuđenom, nehumanom životu, u razlici između onoga što jest i onoga što bi trebalo da bude. Marxovo je htijenje u svojoj biti upravljeno ozbiljenju filozofije, tj. prevladavanju razlike između bitka i trebanja. Princip ovog ozbiljenja jest revolucionarna praksa. Uvjet morala jesu upravo takvi društveni odnosi koje treba prevladati. Marx dakle teži prevladavanju uvjeta morala uopće, pa je neodrživo i besmisleno pokušavati s marksističkog stanovišta utemeljiti novi socijalistički moral. (To, dakako, ne znači imoralizam ili moralni nihizam, jer Marxov zahtjev ozbiljenja filozofije znači ostvarenje humanističkih ideala čovjekove historije.) Konkretno socijalističko društvo doduše ima i svoj »socijalistički« moral kao adekvatan izraz određene socijalističke zbilje i društvenih odnosa. Ali radi se upravo o tome da se ti odnosi prevladaju. Pozivanje na realnost ima smisla samo povijesno-kritički, tj. s intencijom prevladavanja opstojećeg i otvaranja perspektiva novih mogućnosti budućnosti, a nikako u smislu prihvaćanja realnosti kao nečeg pozitivnog, nepromjenljivog, definitivnog što bi onda trebalo biti kriterij za djelatnost. U perspektivi socijalizma društvena realnost ne može, nadalje, biti viša sila nad ljudima. Opće se ne može suprotstavljati subjektivnom interesu pojedinca koji ostvaruje socijalizam. Nema, dakle, te nužnosti koja neminovno vodi ostvarenju socijalizma. Karakteristike su čovjeka upravo sloboda i stvaralaštvo. »Nekonformizam« moralnog čovjeka u biti je ipak konformizam, jer je to prihvaćenje opstojećeg (uz male popravke ili reforme)! Takvom »dobrom čovjeku« suprotstavlja Kangrga čovjeka revolucionarnog bivstvovanja, koji prekoračuje sadašnje i upravljen je budućem.

Rudi Supek je u svom referatu mnogo pažnje posvetio spoznajama psihologije morala, a posebno zaslugama F. Nietzschea i S. Freuda. On je, nadalje, pokazao kako Marx i Nietzsche, uprkos razlikama u polaznom stanovištu (prvi, naime, polazi s historijskog, a drugi s naturalističkog stanovišta). dolaze do istih rezultata: svoje vrijednosno mjerilo mora čovjek imati sam u sebi, on mora posjedovati ličnu odgovornost i tek po tom je on slobodna, autentična, autonomna ličnost. Etičko djelovanje nije uspješno onda kada potcjenjuje individualne razvojne snage svakog pojedinca i provodi društvenu dresuru time što čovjeku izvana nameće uzore, prema kojima je nepovjerljiv i koji su mu kao ideali strani. Etičko djelovanje treba biti indirektno, tj. uvažavati čovjekove pozitivne mogućnosti i poticati ga da sam odluči i otkloni ono što u negativnom smislu određuje njegovu individualnost, da otkloni one unutrašnje i vanjske prepreke koje ometaju razvitak onog pozitivnog u njemu. »Kritika postojećega je doista za čovjeka koji je već dosegao određeni stupanj ličnog razvitka jedini mogući način etičkog djelovanja«. Kritika bi tako trebala biti dovoljan poticaj na svijest, čuvstvo i volju čovjekovu da bi on djelovao u smjeru svoga usavršavanja. Zato su pobuna i akcija protiv nekog konkretnog zla kao etički čin važniji od vizije idealne i apstraktne dobrote.

Na simpoziju nisu čitani koreferati i pisane diskusije. Time je smanjena mogućnost da se diskusija kreće mimo ideja i problema referata. U dijalogu su učestvovali Branko Bošnjak, Marija Brida, Vid Boljević, Vladimir Filipović, Danko Grlić, Ivan Miše, Vojan Rus, Rudi Supek, Arif Tanović i Žarko Vidović. Neki su od njih i više puta tražili riječ, tako da je dijalog bio živ i neposredan. Simpozij je zaključio dosadašnji predsjednik HFD Branko Bošnjak, koji je istaknuo da je svrha dijaloga neustrašivo mišljenje i da će filozofija tako moći biti ideja vodilja.

Boris KALIN

JUGOSLAVENSKO-ČEHOSLOVAČKI SIMPOZIJ »MARKSIZAM I DIJALEKTIKA«

Jugoslavenski su filozofi u drugoj polovini prošle godine imali nekoliko susreta sa filozofima iz socijalističkih zemalja. Tako je na inicijativu Jugoslavenskog udruženja za filozofiju po prvi put organiziran dolazak u našu zemlju filozofskih delegacija iz Rumunjske, SSSR i Mađžarske, dok se do maja mjeseca ove godine očekuju još delegacije iz DDR i Bugarske, a istovremeno će naše delegacije uzvratiti posjet u socijalističke zemlje. U najskorije vrijeme dolazi pak u Jugoslaviju poljska delegacija filozofa od 11 članova na zajednički simpozij sa jugoslavenskim filozofima, koji će se održati na Hvaru s općom temom: »Istina, spoznaja i ideologija«. To će biti drugi susret delegacija, budući da je prvi već održan u decembru 1964. g. u Varšavi.

Osim ovih susreta, koji treba da dovedu do čvršće, šire i plodnije međusobne suradnje filozofa Jugoslavije i socijalističkih zemalja u različitim oblicima djelatnosti, održan je i zajednički simpozij jugoslavenskih i čehoslovačkih filozofa u Zadru od 3—6. novembra 1965. g. na temu: **Marksizam i dijalektika.** Sa svake strane na ovom je skupu sudjelovalo po 10 članova, bilo s referatima bilo u diskusiji.

Sa čehoslovačke strane podneseni su slijedeći referati: Vladimir Ruml (Prag): Osnovna određenja materijalističke dijalektike, Jirži Cvekl(Prag): Suvremena pitanja marksističke dijalektike, Jozef Cibulka (Bratislava): Marksistički dijalektički determinizam i pitanje ljudske slobode, Julius Strinka (Bratislava): O dvjema koncepcijama dijalektike socijalizma, Andrej Hlavek (Bratislava): Teze k pitanju o otuđenju. Juraj Bober (Bratislava): O upravljanju iz centra i demokratskom centralizmu.

Od jugoslavenskih učesnika simpozija referate su podnijeli: Andrija Krešić (Beograd): Dijalektika u Marxa i Engelsa i suvremena prirodna znanost, Predrag Vranicki (Zagreb): O dijalektici, Mihajlo Marković (Beograd): Suvremeni problemi marksističke dijalektike, Vanja Sutlić (Zagreb): O Hegelovoj i Marxovoj dijalektici.

U diskusiji su od čehoslovačkih filozofa sudjelovali još: Ladislav Szanto, Jaromir Jermar, Pavel Kovaly, Igor Hrušovsky i Irena Dubska, a od jugoslavenskih: Vladimir Filipović, Marija Brida, Božidar Debenjak (sa koreferatom), Franjo Zenko, Branko Pavlović i Milan Kangrga.

Kao što se vidi iz navedenih naslova referata, referenti su k pitanju dijalektike u marksizmu prišli s veoma različitih aspekata, ali se kasnije diskusija koncentrirala oko nekih bitnih i osnovnih pitanja, naročito posljednji dan.

V. Ruml je u svom referatu pokušao da iznese osnovna određenja materijalističke dijalektike, ostajući pri tom uglavnom u okvirima tradicionalnog postavljanja pitanja, tako da je čitava suvremena filozofska diskusija o tom problemu koja se kreće oko samoga karaktera i povijesnog smisla dijalektike u Marxa (u centru čega stoji i pitanje tzv. dijalektike prirode), ostala izvan kritičke refleksije i raspravljanja njegova referata. Time se još nije dobila prava osnova za diskusiju.

Referat J. Cvekla prišao je postavljenom problemu najprije s kritičkim stavom spram suvremenih filozofijskih pravaca, postavivši težište na potrebu kritičkog razračunavanja s građanskom filozofijskom mišlju (primarno s fenomenologijom, egzistencijalizmom i neopozitivizmom u različitim njihovim oblicima), a zatim je, shvativši Marxovu i marksističku dijalektiku isključivo kao metodu znanstvenog istraživanja, pledirao za njezino usavršavanje u smislu upotpunjavanja i moderniziranja na činjeničnom materijalu. Govoreći o suvremenoj krizi dijalektike u marksizmu, on tu krizu vidi samo u nedostatku dublje filozofijske argumentacije i nedovoljnoj razrađenosti dijalektičke metode, a da pri tom ne uvida potrebu destruiranja i prevladavanja one sheme dijalektike kako se ona, u obliku čiste konstrukcije, konstituirala u okviru njene isključivo spoznajno-teorijske interpretacije (koja u biti ostaje na osnovama jedne teorije odraza). Tako je težište u ovom referatu postavljeno na zahtjev usavršavanja dijalektike kao metode spoznavanja objektivne zbilje izvan nas. Te su referentove teze u diskusiji naišle na kritičko suočavanje s osnovnim pretpostavkama Marxove misli i njegova izvornog shvaćanja dijalektike kao modusa čovjekova opstanka i mišljenja u određenom povijesnom aspektu, koji ne samo da omogućuje, nego i zahtijeva prekoračivanje realne dijalektike građanskog (otuđenog ili postvarenog) sistema, društva i čovjeka u njemu, to jest građanskog svijeta u cjelini.

Vrlo je interesantan bio referat J. Cibulke (koji međutim nije stigao u Zadar, pa se ni o njegovu referatu nažalost nije diskutiralo), u kojemu on naglašava kako su u Marxovim radovima prisutni svi bitni preduvjeti da se prevlada antinomija između nedijalektički shvaćene (apstraktne) nužnosti i slobode, i da se uspostavi organsko dijalektičko jedinstvo između principa determinizma i činjenice čovjekove slobode. Referent odbacuje u marksizmu udomaćeno (a preuzeto od Plehanova, smatra on, premda je to i Engelsovo) shvaćanje i određenje slobode kao spoznate ili svjesne nužnosti, te ističe da tzv. objektivni društveni zakoni nisu nešto apsolutno nezavisno od ljudske djelatnosti. Oni su, kaže on, »opredmećeni rezultat već minule ljudske aktivnosti na osnovu objektivnih tendencija koje su prije važile. I obratno, aktualna subjektivnost ljudi sadrži u sebi cijelu povijest čovječanstva, aktualizira čitavu dosadašnju povijest čovječanstva njihovom djelatnošću«. — Premda pogađa srž diskutiranog pitanja, referent ispušta iz vida terminologijsku zapreku koja mu s pozitivno prihvaćenim pojmom i određenjem »marksistički dijalektički determinizam« (što je contradictio in adjecto) ne dopušta da svoju, u Marxovu duhu postavljenu, osnovnu tezu konsekventno dovede do kraja.

Može se reći da je referat J. Strinke bio na tom skupu jedan od najzanimljivih i tematski najzaokruženijih, iako nije naišao na širu (i svakako potrebnu) diskusiju. Referent je na vrlo živ i otvoren način ušao u aktualnu problematiku suvremenoga socijalizma, pa koristeći historijsko iskustvo kako svjetskog socijalističkog pokreta u cjelini, tako i socijalizma u svojoj zemlji, ukazuje na dijalektiku razvoja današnjeg socijalizma koja se manifestira u odnosu suprotnosti između apologetskog dogmatizma (okrenutog u prošlost) i revolucionarne dijalektike (okrenute u budućnost) Za razliku od J. Cibulke koji isti problem postavlja na općem filozofijskom planu, J. Strinka ulazi u analizu postojeće strukture socijalističkog društva i ukazuje na neophodnost uviđanja, osvještenja i osmišljavanja postojećih bitnih protivurječja suvremenog socijalističkog društva i kretanja uopće (a nasuprot njihovu zataškavanju i reformističkom zaglađivanju, koje se na štetu i uštrb socijalizma kao takvog kreće po površini same stvari), s revolucionarnim usmjerenjem na njihovo zbiljsko razrješavanje i prevladavanje Ono je po mišljenju referenta moguće samo uz pretpostavku pozitivne okrenutosti u budućnost, jer je samo ta i takva pozicija podobna da stvaralački i dijalektički preuzme i kritički prevlada bogato i nezaobilazno povijesno nasljeđe uopće, a posebno ono građanskog društva.

A. Hlavek se zadržao na problemu otuđenja s naglaskom na postojanju alijenacije i u socijalističkom društvu, koje je i karakterizirano time da stalno zbiljski i kritički-revolucionarno teži za ukidanjem realnih društvenih uvjeta čovjekova otuđenja. Šteta je što referent nije opširnije konsultirao dosta obimnu marksističku i drugu literaturu o tom bitnom problemu, što bi mu omogućilo da se slobodnije kreće u svojim tezama. No, njegov je napor svakako instruktivan već samim time, što ukazuje da ta problematika sve više dolazi u prvi plan zanimanja u socijalističkim zemljama, gdje se o tom i sličnim pitanjima dosad veoma malo pisalo i diskutiralo.

Referat J. Bobera ušao je u aktualno razmatranje odnosa pojedinca i društva, koji se u socijalizmu (i ne samo u njemu) manifestira u raskoraku između interesa društva i ličnosti, ukoliko se — insistirajući na apsolutnom upravljanju društvom iz jednog centra — izgubi iz vida pokretljivost i elastičnost društvene strukture, a naročito ljudska potreba i mogućnost aktivnog učešća u odlučivanju, što je preduvjet ostvarivanja socijalističke neposredne demokracije. On je vrlo detaljno i znalačkom analizom ukazao na to kako je čak i s tehničke strane ovako shvaćeni centralizam upravljanja ne samo složen i zamršen, nego i u sebi protivurječan budući da naprosto nije u stanju da ovlada svim detaljima i elementima jednog svagda živog i kompleksnog društvenog organizma, u kojemu stalno niče nešto novo i nepredvidljivo.

Na tezama naših referenata nećemo se opširno zadržati, budući da su njihovi opći stavovi u našoj literaturi dovoljno poznati.

A. Krešić je u svom referatu pokušao pokazati podudarnost nekih Engelsovih i Marxovih stavova u odnosu na pojam dijalektike. Tu podudarnost vidi on u tomu da je Engelsov zahtjev za intervencijom teorijskog mišljenja u postojeći empirijski materijal, koja je nužna za svako znanstveno spoznavanje, u skladu s Marxovim povijesno-humanističkim zahtjevom za izmjenu svijeta.

U svom izlaganju o dijalektici P. Vranicki je naglasio kako je fundamentalni Marxov problem zapravo čovjek kao biće prakse i kako odatle proizlazi da su filozofsko-antropologijske kategorije i problemi, to jest dijalektika ljudskoga, osnovna marksistička filozofska i povijesno-praktična preokupacija, interes i smisao. Pri tom on ukazuje na opasnosti upadanja kako u antropologizam, tako i u ontologizam, što je uz pretpostavku prihvaćanja pluralizma mnoge odveo k napuštanju monističkog principa objašnjavanja svijeta i čovjeka, dok je naprotiv monizam jedino moguće marksističko stanovište.

Referat M. Markovića nastoji da kritički razmotri tri modela dijalektike unutar marksizma, i to ontologizam dijamata, skepticizam od strane znanstvenih specijalista s obzirom na dijalektiku kao opću metodologiju znanosti i preusko shvaćanje onih suvremenih filozofa koji odbacuju mogućnost takozvane dijalektike prirode i insistiraju na povijesno-praktičkom karakteru dijalektike.

V. Sutlić je u svojoj intervenciji ukazao na neophodnost adekvatnog razumijevanja odnosa Hegel—Marx s obzirom na njihovo shvaćanje dijalektike. Bitan je pri tom upravo njihov osnovni filozofski stav spram zbilje, koji se razlikuje primarno u tome što je Hegel dijalektizirao, odnosno onto-theo-logizirao povijest, dok je Marx upravo historizirao dijalektiku građanske povijesne epohe i time dospio do jedne u biti revolucionarne-kritičke pozicije, do stanovišta radikalnog obrata staroga svijeta u njegovim temeljima.

Diskusija je bila najplodnija u generalnoj debati posljednjeg dana, u kojoj se tek pravo pokazalo koliko su ovakvi neposredni, otvoreni, drugarski misaoni kontakti korisni među filozofima-marksistima iz socijalističkih zemalja, što se u nekoliko navrata spontano naglasilo s obje strane. Uzvratni međusobni susret održat će se u Čehoslovačkoj sredinom septembra ove godine, kada će se nastaviti ovi plodno započeti filozofski razgovori.

Milan KANGRGA

SVJETSKE RELIGIJE I KOMUNIZAM

Evangelička studijska grupa koja proučava probleme marksizma (Marxismus—Kommission) organizirala je u Heidelbergu (od 21 — 24. oktobra 1965) dijalog: Svjetske religije i komunizam (Die Weltreligionen und der Kommunismus). Kao uvod u diskusiju pročitana su tri referata:

1. Prof. dr H. Bechert (Göttingen): Der Buddhismus in der heutigen weltpolitischen Situation (Budizam u današnjem svjetsko-političkom stanju).
2. Prof. dr E. Dammann (Marburg): Der Islam in der heutigen weltpolitichen Situation (Islam u današnjem svjetsko-političkom stanju), i
3. Prof. dr D. Marsch (Wuppertal): Weltverständnis und faktische Situation des Protestantismus in der heutigen Welt (Razumijevanje svijeta i faktično stanje protestantizma u današnjem svijetu).

Svaka religija ima svoje opće norme, praksu i cilj. Taj krajnji telos moguć je, prema duhu vjerovanja, samo adekvatnim pripremama ovdje na zemlji. Stoga svaka religija propisuje ne samo sadržaj dogmi, već i način prakse svojih vjernika. I svaki oblik socijalnog života postaje područje religiozne aktivnosti. To je za vjernike tim prije obaveza, jer je filozofija marksizma dala osnovu za socijalističko društvo, koje ne treba religiozne iluzije. Zbog toga je odnos religije prema marksizmu ujedno i način odnosa prema socijalizmu uopće. Poznato je da se na primjer na kongresu budista 1926/27 u Sovjetskom Savezu govorilo o mogućnosti spajanja ideja budizma i komunizma. U svom referatu prof. Bechert opširno je iznio budističku koncepciju socijalizma. Budisti hoće socijalističko društvo na osnovu svojih povijesnih i religioznih tradicija. Spajanje s komunizmom je napušteno. Dalaj Lama XIII osudio je komunizam kao pokret, koji negira potrebu religije. U socijalnim reformama budisti se orijentiraju na svoje kanone. Stoga im je marksizam zapreka za njihove nacionalne koncepcije društva.

Kad se religije međusobno usporede, tada jedna znači potpunu negaciju druge. Na primjer, prema Islamu, Isus nije bio razapet. To znači, da nije umro. Kad nije umro nije ni uskrsnuo. Tada nema ni puta na nebo. Ukratko: Isus nije iskupitelj. Prema referatu prof. Dammanna Islam je u odnosu na druge religije, najotporniji prema utjecajima marksizma i komunizma. I danas Islam ostaje sastavni dio nacionalizma i nacionalno-političke egzistencije.

Od svih svjetskih religija protestantizam je najviše interpretirao egzistencijalna pitanja. Stoga je njegova veza s filozofijom sama po sebi razumljiva. Prof. Marsch veoma je opširno iznio promjene i strujanja u suvremenom protestantizmu (K. Barth, R. Bultmann, P. Tillich i dr.).

Sva tri referata istakla su problem povijesti i budućnosti svake od spomenutih religija. Da li se socijalnim pokretima u svijetu može pridružiti religija? Ima li religija vodeću ulogu ili gubi svoje tlo? Poznato je da katolička crkva uči, da je privatno vlasništvo bogom dana društvena institucija. Kako će se na osnovu tog shvaćanja crkva angažirati u socijalističkim pokretima Azije i Afrike? Nesumnjivo je da svaka religija shvaća sebe kao antitezu marksizmu. Socijalne probleme društva religija hoće rješavati samo u svom duhu. Islam i budizam čvrsto brane svoje nacionalne tradicije a crkva se uporno bori za ideju kršćanskog socijalizma, tj. za poredak sub specie Dei.

Socijalizam je postao i problem religije baš zbog postojanja socijalizma kao svjetskog stanja. Stoga je i odnos prema marksizmu tema svake religije. Uopće budućnost religije ovisi o njenoj sposobnosti, da se uključi u tok zbivanja vremena i života. Zbog toga se svaka religija, pored svoje spiritualnosti, mnogo brine i za moduse svog svjetovnog djelovanja. Time religija preuzima na sebe funkciju politike, pa je i kao takvu treba tretirati. Odnos svjetskih religija prema komunizmu, tj. prema realnim povijesnim zbivanjima svodi se na pitanje: koja je religija životno najsposobnija? Ja sam u svojoj diskusiji govorio o tom problemu, jer mislim da postoje različiti načini djelovanja pojedinih religija. Na primjer u Islamu kategorija kismet (sudbina) imala je značajno mjesto u razvoju religiozne borbenosti. Odatle je slijedila i određena politička aktivnost vjernika.

Katolička crkva zadržala je strogo dogmatski sistem svog vjerovanja. Prema katoličkoj dogmatici sva pitanja života riješena su u okviru crkve, koja djeluje kao božja institucija na zemlji. Nasuprot katolicizmu protestantska teologija stalno je i na tlu filozofije. Suvremeni egzistencijalizam poznat je u teologiji kao problem demitologiziranja Svetog Pisma. R. Bultmann je u svom programu demitologiziranja postavio problem sadržaja vjerovanja za čovjeka atomskog doba. Baš zbog te egzistencijalno-filozofske tematike protestantska teologija mnogo je bliža čovjekovoj zbiljnosti i danosti, nego dogmatski oblik vjerovanja koji se ne smije mijenjati. U suvremenom protestantizmu vidim fenomen koji se pojavljuje kao tema našeg vremena.

Problem svih religija svodi se na pitanje: da li je dozvoljen religiozni individualizam? O tome ovisi i mogućnost slobodnog vjerovanja u okviru same religije.

Diskusija u Heidelbergu o svjetskim religijama i komunizmu istakla je različit utjecaj religije ne samo u povijesti već i u današnjem vremenu kao probleme koje treba istraživati. Izučavanje utjecaja religije sastavni je dio analize stvarnosti i društvenih odnosa. Stoga se ni budućnost socijalizma ne može promatrati neovisno od ideologija koje su mu suprotne.

Branko BOŠNJAK

GODIŠNJA SKUPŠTINA HRVATSKOG FILOZOFSKOG DRUŠTVA

U Zagrebu je 17. prosinca 1965. održana redovita godišnja skupština Hrvatskog filozofskog društva, koje je time zaključilo osmu godinu svoje aktivnosti. Iz godine u godinu ovo stručno društvo razvija i intenzivira svoju djelatnost, pa se već može govoriti o tradiciji koja obavezuje. Nije bez razloga upravo HFD isticano kao primjer drugim stručnim društvima u našoj Republici. Utoliko više začuđuje i zabrinjava činjenica da je Društvo ove godine prvi put u toku svoga postojanja ostalo bez financijske pomoći onih društvenih ustanova koje su svojom podrškom omogućavale normalan rad Društva.

Godišnjom skupštinom predsjedavao je Vladimir Filipović. Skupštinu su pozdravili i odali priznanje uspješnom radu HFD Arif Tanović — predsjednik Udruženja za filozofiju SR Bosne i Hercegovine, Vojan Rus — predstavnik Udruženja za filozofiju SR Slovenije, Jonče Josifovski — predstavnik Udruženja za filozofiju SR Makedonije i Ante Vukasović — predstavnik Pedagoškog društva Hrvatske.

Radom Društva u protekloj godini rukovodio je Upravni odbor na čelu s predsjednikom Brankom Bošnjakom. Boris Kalin, kao tajnik Upravnog odbora, podnio je Skupštini godišnji izvještaj o djelatnosti Društva. Rad HFD bio je vrlo intenzivan i razgranat. Pokušat ćemo ovdje u kratkim potezima prikazati tu aktivnost, grupirajući je u nekoliko područja:

1. Organiziran je i održan simpozij HFD pod naslovom »Socijalizam i etika«. Referenti su bili Milan Kangrga i Rudi Supek. Spomenute teškoće financijske prirode uvjetovale su skraćenje simpozija na samo dva dana.

2. U zagrebačkoj sekciji održano je pet diskusionih večeri na kojima su predavači bili: Ante Pažanin (Problem povijesnosti kod Husserla), Danko Grlić (Filozofija ili dogma), Vlado Gotovac (Pjesništvo i čovjekovo podneblje), Kruno Krstić (Razgovor o istini), Milo Cipra (Racionalno i iracionalno u suvremenoj muzici).

3. Sedam stranih predavača gostovalo je u Zagrebu i za članove HFD održalo predavanja s diskusijom: Jürgen Habermas iz Frankfurta a/M (»Erkenntnis und Interesse«; »Technischer Fortschritt und soziales Leben«), K. H. Volkmann—Schluck iz Kölna (»Der Begriff der Existenz«; »Die humane Aufgabe der Kunst in der modernen Welt«), Eugen Fink iz Freiburga (»Hegel's Todes Metaphysik«), Walter Strolz iz Freiburga (»Die Frage nach der ursprünglichen Einheit der Wissenschaften innerhalb der Ganzheit des Menschen), Igor Hrušovsky iz Bratislave (Dialektik des künstlerischen Ausdrucks«; »Dialektik der Struktur«), William D. Nietmann, sa University of Pacific, USA (»Religion, Science and Truth«), Roman Ingarden iz Krakowa (»O problemima fenomenologije«)

4. Više članova HFD gostovalo je u inozemstvu i sudjelovalo na internacionalnim filozofskim skupovima: Čedomil Veljačić sudjelovao je u radu 38. zasjedanja Indijskog filozofskog kongresa u Madrasu prosinca 1964. godine. U simpoziju »Tradicija i napredak« on je govorio o temi »Egzistencijalizam i filozofija kulture.« — Branko Bošnjak sudjelovao je u radu simpozija »Kršćanstvo i marksizam danas« u Salzburgu i govorio »O fenomenu religije«. — U Filozofskom institutu Akademije znanosti ČSSR u Pragu Danilo Pejović je održao predavanje »Glavni tokovi suvremene jugoslavenske filozofije«. — Rudi Supek održao je u Parizu dva predavanja: »Psihosociologija radnih akcija« i »Teorijski i empirijsko-istraživački problemi radničkog samoupravljanja«. — U radu »Štajerske akademije« sudjelovao je Predrag Vranicki i održao predavanje »Misli o humanitetu u teoriji i historijskoj praksi«. — Gajo Petrović održao je u Pragu za suradnike Filozofskog instituta Akademije nauka ČSSR predavanje na temu »Kritika u socijalizmu«. — Na internacionalnom simpoziju u Zwettlu (Austrija) na temu »Povijesnost« referate su podnijeli Danko Grlić, Ante Pažanin i Danilo Pejović. — Ivan Babić održao je za vrijeme svog studijskog boravka u USA dva predavanja: »Jedan pristup uporednoj analizi Marxove i Deweyjeve filozofije« na filozofskom odjelu Southern Illinois University, Carbondale i »Demokracija i marksizam« u Cedar Rapidsu, Iowa.

5. Članovi HFD održali su preko trideset javnih predavanja na tribini »Književnog petka«, u okviru Ciklusa predavanja za nastavnike škola I i II stupnja o aktualnim problemima socijalističke teorije i prakse na Centralnom narodnom sveučilištu, tribini »Pet minuta poslije osam«, Kolar-

čevom narodnom univerzitetu u Beogradu, »Tribini mladih« u Novom Sadu, u Pododboru Matice Hrvatske u Dubrovniku, i Narodnom sveučilištu u Splitu.

6. Časopis HFD »Praxis« izvršio je u potpunosti i na vrijeme svoj plan za 1965. godinu: objavljeno je šest brojeva jugoslavenskog i četiri broja međunarodnog izdanja. Kao izvanredno izdanje časopis »Praxis« je objavio zbornik radova drugog zasjedanja Korčulanske ljetne škole (1964. god.) pod naslovom »Smisao i perspektive socijalizma«.

7. Održano je treće zasjedanje Korčulanske ljetne škole, koje je temom »Što je povijest« uz filozofe i sociologe okupilo po prvi put i historičare. Ova ustanova, koja ima izvanrednu ulogu u razvijanju marksističke misli uživa snažnu podršku HFD, čiji članovi ne samo rukovode školom, nego su ujedno njeni najaktivniji učesnici.

8. Filozofi iz Hrvatske surađuju s Institutom društvenih nauka u Beogradu i zagrebačkim Ogrankom za filozofiju tog Instituta, gdje su prijavili oko trideset studijskih projekata naučnih radova s područja istraživanja historije hrvatske filozofije, problema humanizma u suvremenoj filozofiji, suvremenog marksizma, problema estetike itd.

9. HFD i njegovi članovi intenzivno surađuju i s Jugoslavenskim udruženjem za filozofiju i sudjeluju u radu svih saveznih skupova za filozofiju. Tako su u Varaždinu na simpoziju »Umjetnost u svijetu tehnike« članovi HFD podnijeli četiri referata i dva koreferata.

10. Predstavnici HFD sudjelovali su u razgovorima sa članovima delegacija filozofa iz Rumunjske, ČSSR, SSSR i Mađarske i učestvovali u radu čehoslovačko-jugoslavenskog simpozija »Marksizam i dijalektika«, održanom u Zadru.

U izvještaju je istaknuto da su aktivnost članova i njegova podrška Upravnom odboru uvjet i garancija ovako uspješnog rada Društva.

Gajo Petrović — kao jedan od glavnih urednika časopisa »Praxis« — podnio je Skupštini poseban izvještaj o radu redakcije. On je prvenstveno izvijestio o tome kako su tematski ostvareni pojedini brojevi i ocijenio u kolikoj je mjeri redakcija uspjela u svojim nastojanjima da ostvari određenu koncepciju časopisa. »Praxis« izaziva interes čitave naše javnosti i stiče priznanje i ugled ne samo kod nas nego i u svijetu. S druge strane oko časopisa se vode polemike i on je često podvrgnut napadima i »kritici«. Izjalovila su se, međutim, zlobna priželjkivanja da će se »Praxis« pretvoriti u glasilo antisocijalističkih snaga ili da će sagnuti glavu i pretvoriti se u prirepak birokratskih snaga. Svoju humanističku marksističku orijentaciju i program redakcija je proklamirala u uvodniku prvom broju (»Čemu Praxis«), a časopis je do sada jasno pokazao da nepokolebljivo i sigurno slijedi koncepciju stvaralačkog marksizma. Gajo Petrović je govorio i o financijskim teškoćama s kojima se »Praxis« bori, jer su dotacije u ovoj godini bile nedostatne. On je istovremeno izrazio uvjerenje da će časopis i nadalje dobivati pomoć, te da će uz podršku suradnika i pretplatnika, a osobito članova HFD i dalje redovito izlaziti i izvršavati svoj društveni i kulturni zadatak.

U diskusiji Skupština je analizirala izvještaje o radu Društva. Velik broj članova koji je prisustvovao Skupštini i učestvovao u njenom radu pokazuje da su filozofi u Hrvatskoj čvrsto povezani u svojoj društvenoj i idejnoj angažiranosti, kao i u svom užem stručnom i naučnom radu. Redakciji časopisa »Praxis« Skupština je dala punu podršku. Članovi HFD očekuju da će biti pozitivno ocijenjeno značenje koje časopis »Praxis« ima u našoj kulturnoj sredini, te da će odgovarajuće društvene institucije pokazati više razumijevanja za ovakav samoprijegoran rad. Bilo bi čudnovato da se ovaj časopis stavi u tako izuzetan položaj da ne dobije dotacije, jer to nije slučaj ni s drugim časopisima od šireg društvenog značenja. Tako je predsjedavajući prof. Vladimir Filipović zaključio diskusiju izražavajući duh jedinstva i solidarnosti filozofa u njihovoj riješenosti da ispunjavaju svoj društveni poziv.

Upravnom odboru Skupština je odala priznanje za uspješno vođenje Društva u protekle dvije godine. Izabran je novi Upravni odbor u sastavu: Danilo Pejović (predsjednik), Ante Marin (potpredsjednik), Vladimir Premec (tajnik), Marjan Cipra, Pavle Jurković, Ivo Kuvačić, Marin Marić, Ante Pažanin, Ruža Popović, Ivan Prpić i Vladan Švacov.

Boris KALIN

KRATKE INFORMACIJE

PRVI JUGOSLAVENSKI FILOZOFSKI KONGRES

Upravni odbor Jugoslavenskog udruženja za filozofiju, na svojoj sjednici od 18. XII 1965., odlučio je da se u novembru 1966. u Sarajevu održi Prvi jugoslavenski filozofski kongres. Odbor smatra da je naša filozofija dostigla onaj stupanj razvoja na kojem takvi skupovi postaju mogući i potrebni, pa će idućoj godišnjoj skupštini Udruženja predložiti da se jugoslavenski filozofski kongresi organiziraju redovno, jednom u četiri godine. Donoseći odluku o vremenu održavanja prvog kongresa, Odbor je među ostalim imao u vidu da se u novembru 1966. navršava deset godina od osnivanja Jugoslavenskog udruženja za filozofiju i sociologiju. Na sjednici upravnog odbora donijete su i načelne odluke o radu kongresa, a daljnje pripreme na organizaciji kongresa povjerene su organizacionom odboru sa sjedištem u Zagrebu.

Na svojim dosadašnjim sjednicama organizacioni odbor odlučio je da se rad kongresa odvija u plenumu i u četiri sekcije. Predviđene su slijedeće sekcije: 1. Sekcija za povijest filozofije (uključujući povijest marksističke filozofije i povijest filozofije naroda Jugoslavije), 2. Sekcija za ontologiju, filozofsku antropologiju, etiku i estetiku, 3. Sekcija za spoznajnu teoriju, logiku, metodologiju i filozofiju nauke, 4. Sekcija za filozofiju povijesti, filozofiju kulture, filozofiju religije i političku filozofiju. Teme i referenti za plenarno zasjedanje bit će određeni na narednim sjednicama.

Članovi Udruženja i drugi filozofski radnici koji žele da na kongresu sudjeluju sa saopćenjem treba da do 1. IV 1966. prijave sekciju i radni naslov svog saopćenja (ili svojih saopćenja). Oni koji žele mogu sudjelovati sa dva saopćenja, ali u dvije razne sekcije. Oni koji se pravovremeno prijave trebat će da pošalju tekst svog saopćenja u opsegu od najviše sedam mašinom pisanih strana s dvostrukim proredom u duplikatu najkasnije do 1. IX 1966. Poziv za sudjelovanje na kongresu uputio je upravni odbor direktno svim članovima Udruženja. Međutim, kako je moguće da neki članovi Udruženja bilo zbog nepotpunosti evidencija republičkih društava, bilo nekom drugom omaškom nisu dobili poziv, zamoljeni smo od Upravnog odbora da ovim putem pozovemo sve koji žele sudjelovati na kongresu sa saopćenjem da se pravovremeno prijave. Rok za prijavu onih koji žele sudjelovati bez saopćenja bit će objavljen naknadno. Sve prijave šalju se na adresu: Upravni odbor Jugoslavenskog udruženja za filozofiju, Filozofski fakultet, Odsjek za filozofiju, Zagreb, Ul. Đ. Salaja b. b.

KORČULANSKA LJETNA ŠKOLA

IV Međunarodno zasjedanje Korčulanske ljetne škole održat će se od 16—28. kolovoza 1966. Opća tema bit će STVARALAŠTVO I POSTVARENJE a u okviru ove teme organizirano je više predavanja i simpozija sa slijedećim podtemama: 1. Sloboda i planiranje; 2. Birokracija, tehnokracija i lične slobode; 3. Radnički pokret i samoupravljanje; 4. Kulturno stvaranje i društvena organizacija. Tačan program rada s imenima predavača i učesnika simpozija objavit ćemo u idućim brojevima.

MADŽARSKA FILOZOFSKA DELEGACIJA U JUGOSLAVIJI

Od 11. do 20. decembra 1965. boravila je u Jugoslaviji madžarska filozofska delegacija od 3 člana, koju su sačinjavali direktor Filozofskog instituta Madžarske akademije znanosti Jozsef Szigeti, suradnik Instituta Zoltan Somogy i referent za ideološka pitanja pri Ministarstvu za prosvjetu u Budimpešti Ferenc Revesz. Delegacija je stigla u Jugoslaviju na poziv Jugoslavenskog udruženja za filozofiju u Zagrebu. Poslije jednog dana zadržavanja u Zagrebu madžarski su filozofi najprije posjetili Sarajevo 13 i 14. XII, gdje je delegacija vodila razgovore sa članovima Filozofskog društva BiH i katedre za filozofiju. Tom je prilikom delegaciju primio prodekan Flozofskog fakulteta. 15. i 16. XII madžarska je delegacija boravila u Beogradu, gdje je posjetila Filozofski fakultet i bila primljena od dekana a zatim i odjeljenje za filozofiju i sociologiju pri Institutu društvenih nauka. Nakon toga madžarski su filozofi tri dana boravili u Zagrebu, gdje su s predstavnicima Jugoslavenskog udruženja za filozofiju razgovarali o uzajamnoj suradnji, učešćima na filozofskim skupovima u Madžarskoj i Jugoslaviji, o razmjeni i prevođenju knjiga, publikacija i članaka u časopisima, kao i o uzvratnom posjetu jugoslavenske filozofske delegacije Madžarskoj u aprilu mjesecu 1966. Madžarsku je delegaciju isto tako primio rektor Zagrebačkog sveučilišta prof. S. Macarol, a na vlastitu želju madžarskih filozofa primio je i književnik Miroslav Krleža, s kojim su se zadržali u srdačnom razgovoru. Prilikom svog boravka u Zagrebu madžarska je delegacija sa zanimanjem pratila rad Simpozija Hrvatskog filozofskog društva na temu »Socijalizam i etika«, kojemu je također prisustvovao i prof. Tibor Huszar sa Filozofskog fakulteta u Budimpešti.

KONGRES »OPĆEG FILOZOFSKOG DRUŠTVA U NJEMAČKOJ«

Spomenuti kongres održava se od 23—26. listopada 1966. na Univerzitetu u Heidelbergu. Glavna diskusiona tema je »Problem jezika«. Osim najavljenog predavanja H. G. Gadamera i nekih drugih kongres će se odvijati u nizu diskusija i kolokvija.

ODGOĐEN POLJSKO-JUGOSLAVENSKI FILOZOFSKI SIMPOZIJ

Poljsko-jugoslavenski filozofski simpozij posvećen tematici istine i spoznaje, koji je trebalo da se održi na Hvaru u februaru 1966. odgođen je na molbu poljskih filozofa zbog iznenadne bolesti jednog od glavnih referenata, profesora Adama Schaffa. Novi termin, u proljeće ili jesen ove godine, bit će utvrđen sporazumno. Odbor Jugoslavenskog udruženja za filozofiju zaželio je prof. Schaffu brzo ozdravljenje.

U POVODU JEDNOG INTERVJUA

U NIN-u broj 785 od 23. I 1966. god. objavljen je razgovor druga Milentija Popovića s urednicima NIN-a i Politike pod naslovom »Naš sadašnji politički trenutak«. Kako tu M. Popović pored ostaloga daje i opću ocjenu časopisa *Praxis*, a posebno se osvrće na članak jednog od članova redakcije (R. Supek: Još jednom o alternativi: staljinistički pozitivizam ili stvaralački marksizam, *Praxis* br. 6, 1965) ne bi bilo u redu da preko toga razgovora prijeđemo šutke. U najmanju ruku zato što su u njemu stavovi redakcije časopisa *Praxis* prikazani potpuno iskrivljeno. Nakon što je izrazio nadu da su njegovi slušaoci »svakako čitali« inkriminirani članak R. Supeka i nakon što ih je podučio da se stavovi u tom članku uglavnom podudaraju sa stavovima najvećeg broja suradnika *Praxisa*, M. Popović nastavlja: »Supek je podijelio snage u našem društvu na staljinističke pozitiviste i stvaralačke marksiste. On se služi *teorijsko-filozofskom frazeologijom*, ali govori o čisto političkim, čak o partijsko-političkim odnosima. *Politički* pažljivim čitanjem tog članka, ako se dobro pogleda šta Supek podrazumeva pod pozitivistima, shvatiće se da se to odnosi na rukovodstvo Saveza komunista i na politiku koju ovo rukovodstvo sprovodi u celom pređenom periodu, posebno od 1948—49. godine. Nasuprot tome je *»stvaralački marksizam«, pod kojim se podrazumeva neka druga partija,* suprotna Savezu komunista, koja treba da izrazi zaostala shvatanja *malograđanskih slojeva grada.* Zato ova ideološka struja i zastupa pseudoliberalna shvatanja i višepartijski sistem nasuprot neposrednoj demokratiji« (kurziv naš).

Ako ostavimo po strani Popovićeve »malograđanske slojeve *grada«* (on vjerojatno poznaje i malograđanske slojeve *sela),* bilo bi zanimljivo saznati kada je i gdje (osim u intervjuima M. Popovića) ta navodna »ideološka struja« zastupala »pseudoliberalna shvatanja i višepartijski sistem nasuprot neposrednoj demokratiji«. No još je zanimljivije što M. Popović smatra da staljinistički pozitivizam može biti *jedna partija,* a stvaralački marksizam *druga partija.* Time on određenu idejnu osnovu i historijsku perspektivu, misaonu i duhovnu pretpostavku, filozofsko-teorijsku samospoznaju vlastitog povijesnog zadatka, cilja i svrhe jednog pokreta ili partije *poistovećuje* sa samom tom partijom, dakle organizacijom. On, dakle, misli da je to isto (kao što je u eri staljinizma *faktički* tendiralo da postane *isto,* jer je u jednoj svemudroj i svemoćnoj osobi sve bilo inkarnirano). Ova se teza može protumačiti i shvatiti na dva načina: ili drugu Popoviću nije baš sasvim jasno što je rekao, ili on u našim uvjetima i našem društvu pod svaku cijenu želi da iznađe i vidi, odnosno stvori i prezentira jednu drugu partiju pored Saveza komunista Jugoslavije. I to zato što u tom Savezu i izvan njega ima ljudi koji misle svojom glavom (a ne njegovom) i drugačije nego on (M. Popović). Jer to je vjerojatno već samo po sebi veoma sumnjivo pa se eo ipso mora smjestiti *izvan* našeg društva, *izvan* partije, *izvan* socijalizma i *izvan* marksizma.

Drug Popović, međutim, pri tom ispušta iz vida »sitnicu« da time članovima SSRNJ, Savezu komunista Jugoslavije, radničkoj klasi naše zemlje i jugoslavenskoj marksističkoj inteligenciji odriče stvaralački karakter. Jer iz njegova članka proizlazi: ako se nešto okrsti ili nazove stvaralačkim marksizmom (ili netko stvaralačkim marksistom) — to samim time nužno stoji s druge strane svega navedenoga! Time upravo *on* (a ne R. Supek) poistovećuje Savez komunista Jugoslavije i njegovo rukovodstvo sa staljinističkim pozitivizmom! Jer *njemu* je prosto nezamislivo da *netko u duhu programa SKJ, unutar SKJ, unutar SSRNJ, unutar* ovog našeg društva i na pretpostavci borbe *za* socijalizam (a ne protiv njega) može htjeti da stvaralački i kritički misli i djeluje, na tragu Marxove revolucionarne filozofije i nauke.

Nije potrebno da ovdje izlažemo historijat uspona i pada one teorijske i praktičke pozicije koja je u suvremenom međunarodnom radničkom pokretu dobila naziv — *staljinistički pozitivizam.* Poznato je da je kritičkom, filozofskom i praktičkom samoosvještenju progresivnih strujanja i snaga unutar radničkog pokreta naše današnjice dala ne samo prvi istinski poticaj nego i najznačajniji doprinos svojom kritikom staljinizma i obnovom stvaralačkog marksizma upravo naša zemlja na čelu sa KPJ (odnosno SKJ) i drugom Titom. To je i velika zasluga i povijesni idejni kapital socijalističke Jugoslavije. Teško da ima Jugoslavena koji toga nije svjestan i koji se time ne ponosi. A tu nam zaslugu danas priznaju u cijelom svijetu, socijalističkom i nesocijalističkom. Zato je smiješno kad M. Popović pomišlja da u Jugoslaviji ima filozofa-marksista, aktivnih učesnika borbe za stvaralački marksizam protiv staljinizma, kojima to nije jasno. Očigledno je da tu nešto nije u redu, ali ne kod onih koje sumnjiči M. Popović, nego kod onoga tko takve apsurdne sumnje iznosi.

Očigledno i sam osjećajući da u njegovim optužbama nema logike, M. Popović upotrebljava kao nadomjestak samu riječ »logika«. Tako on piše: »*Logika* koja se ispoljila u članku Supeka ide i dalje pa traži da Savez komunista bude zamenjen *(jer je staljinistički pozitivizam)* nečim drugim (stvaralačkim marksizmom)« (kurziv naš).

Pitanje je međutim: *Čija* i kakva je to logika? Možda ipak *samo* logika M. Popovića (u koju je nakon rečenoga teško imati povjerenje), a ne onoga ili onih koje on na svoj (vidjeli smo kakav) način interpretira. Jer on se nije potrudio da iznese bilo kakve argumente za svoje optužbe, nego je naprosto imputirao svoje stavove onima koje kritizira.

Kao da gomilanjem dezinformacija želi zamijeniti argumentaciju, M. Popović također tvrdi: »Politička logika koju zastupa *većina* okupljena oko *Praxisa* (i njihovi jednomišljenici na drugim mestima) ili *negira ili svodi ulogu Saveza komunista na diskusioni klub*« (kurziv naš). Ukoliko ne očekuje da mu se naprosto vjeruje na riječ, autor bi za takve i slične teze trebao citirati odgovarajuća mjesta iz velikog broja napisa izašlih u *Praxisu* (kao što smo mi obilno citirali njegov intervju). Ovako to ostaju puke neistine i dezinformacije.

Ima još nešto zagonetno u odgovorima M. Popovića na pitanja novinara. Normalno bi bilo pretpostaviti da je drugu Popoviću jedan od bitnih zadataka da se zalaže i bori za što veću *političku* mobilizaciju što većeg dijela članova Socijalističkog saveza, pa prema tome i te organizacije u cjelini. Budući da se stalno poziva na princip samoupravnosti, na radničko i društveno samoupravljanje i na neposrednu demokraciju, M. Popoviću je svakako jasno da se bitni zadatak sastoji u tome da se svaki član radne organizacije aktivno uključi u neposredno rješavanje svih osnovnih političkih, ekonomskih, radnih, društvenih i kulturnih pitanja naše socijalističke zajednice u cjelini, kao i radne organizacije, općine, komune itd. To se učešće u neposrednoj demokraciji i samoupravljanju sastoji dakako u *djelatnoj, praktičkoj borbi* za što uspješniji razvitak socijalističkih društvenih odnosa. Da bi pak to bilo moguće, svaki se pojedinac kao *samoupravljač* mora ne samo *zanimati* za politička pitanja (u tom smislu da bi bio samo informiran o zbivanju oko njega), nego mora da bude baš *politički aktivan, mora* zauzimati svoj vlastiti *kritički stav* prema svemu što se zbiva u našoj socijalističkoj zajednici, jer to sve više postaje i treba da postaje *njegova* stvar i *njegov* interes. Inače bi neposredna demokracija i samoupravljanje ostali prazna fraza. Ako je pak tome tako, onda je svakako interesantno čuti kako sve to doduše vrijedi za *svakog pojedinca* našeg društva, samo su filozofi-marksisti iz toga — isključeni! Jer M. Popović se čudom čudi kako se to sad najednom ti filozofi, sociolozi i ostali naučni radnici uopće usuđuju govoriti, kako on kaže, »o čisto političkim, čak o partijsko-političkim odnosima«!

Ma koliko da je čudno, ovo čuđenje ima svoju logiku. Jer nasilne konstrukcije pod svaku cijenu, bez obzira na to jesu li inspirirane povrijeđenom ličnom taštinom ili nekim »principijelnim« motivima, logično dovode do apsurdnih zaključaka.

SUZE SINA RAZMETNOGA

U rascvjetaloj Dubravi naše kulturne Arkadije vlada blago podneblje i, pod vječno nasmijanim nebom himbe, tihi povjetarac laskanja miluje ubava polja duhovnog stvaralaštva gdje odabrani vjernici od mnozijeh vrsta plaho uzdišu, pripremajući svoju dušu krotkim molitvama na odlazak u vječnost. Vjernika što uzdišu ima svakojakijeh — vjernika nahvao i vjernika nazbilj, ima ih koji se bezbožno vesele, ima takvih što vazda nariču strepeći pred vječnim mukama, a najčudniji su ipak oni što niti se smiju niti plaču: kajući se već unaprijed za grijeh koji bi mogli učiniti, oni uvijek imaju, za svaki slučaj, spremne suze u očima.

»Komentar« Nedjeljka Kujundžića »Dva časopisa — dva stila i dva pogleda na svijet« što ga je I program Radio Zagreba emitirao 9. veljače 1966, a mi ga ovdje u cijelosti, bez ikakvih izmjena, objavljujemo, nikako ne zaslužuje pažnju kao intelektualni produkt, a još manje kao uzorak društvene ili kulturne kritike. Mi se na njega ni *ne osvrćemo* nego ga naprosto bilježimo kao primjer *kako* se i *što* u nas ne samo misli nego i piše, pa zatim, štaviše, i objavljuje sredstvima masovne komunikacije, uz samo jednu jedinu pretpostavku da dovoljno grubo »raskrinkava« naš časopis.

»Razočarani vjernik« Kujundžić razmetni je sin koji roni suze i javno se kaje za svoje grijehe. U čemu se sastoji njegovo *sagrješenje?* On je nekoć zabludom studirao filozofiju i sagriješio time što je slušajući poznate nevjernike posumnjao u poneki članak negdašnje svoje vjere. Zaslijepljen tim otrovom ateizma on je godinama popularizirao — već kako je znao i umio — poglede svojih nekadašnjih učitelja, pa je čak tako duboko ogrezao u grijehu da je — zamislite — sam spontano i iskreno 1964. i 1965. hodočastio u Meku bezbožnika — Korčulansku ljetnu školu — pa odatle sastavljao ili slao o korčulanskim bogohuljenjima prilično povoljne izvještaje. Dakako, u tom poslu nije bio sam. Ali pisati o svim tim nejakim izdancima pravih korifeja zapravo smisla nema, jer bi daleko više trebalo govoriti o onima koji omogućuju ili uvjetuju takvu opću klimu u kojoj su normalne takve metamorfoze. Trebalo bi, dakle, više govoriti o moralnim i intelektualnim pretpostavkama nekih poslodavaca nego o mladićima koji su — u krajnjoj liniji — samo žalosne žrtve takve situacije.

To su ozbiljne teme o kojima bi trebalo pisati s punom odgovornošću. Sam Nedjeljkov komentar to međutim niukoliko ne zavređuje. Pa ipak, mislimo da nije na odmet s nekoliko riječi opisati njegov upravo klasičan slučaj, jer je doista poučno promatrati preobrazbu tog pokajnika koji je donedavno na sva usta hvalio naš časopis, pravio intervjue, dodavao našim tekstovima svoje oduševljene komentare itd. itd.

Sigurno je da ne smatramo kako bi Nedjeljko Kujundžić trebao da misli onako kako pišu pojedini urednici ili suradnici »Praxisa«. Kome je više od njih stalo do argumentirane kritike, bila ona ma kako porazna i negativna za »Praxis«. Ali *kako* »argumentira« Nedjeljko i *kada* on to »principijelno« započinje svoj komentar »o Praxisu«?

Nedjeljko Kujundžić shvatio je u jednom jedinom lucidnom i nadahnutom trenutku, takoreći preko noći, da duboko griješi i da naša filozofska industrija proizvodi samo pokvareni sir i konzerve, ukratko škart koji se, dakako, nikako i nikomu prodati ne može, pa tako na primjer »Praxis« — smatra odlično informirani komentator — nasuprot svim drugim časopisima, direktno iz štamparije odlazi u makulaturu!

Njegovo *spoznanje* — drugi plač razmetnoga sina — došlo je tako iznenada kao otkrovenje, jer prst božji bješe tu na djelu: pročitao je neke sastave u »Našim temama« i spoznao sagrješenje što je uopće ikada čitao »Praxis«.

Nije nam ni na kraj pameti da bilo kome dozivamo u sjećanje poznate činjenice kada je i kako osnovan časopis »Naše teme« i tko je sve i kako pisao u toj publikaciji. Kad bi netko prolistao prvih pet godišta, odmah bi uočio da su gotovo svi članovi redakcije »Praxisa« nekoć objavili popriličan broj svojih tekstova u »Našim temama«, i da su im tada neukusno laskali mnogi od onih koji te autore danas pokušavaju beskrupulozno difamirati. Ako je, dakle, Kujundžić doista listao »Našim temama«, mogao je doći samo do jednog veoma uvjerljivog i logičkog zaključka: raniji filozofski suradnici» Naših tema« osnovavši svoj časopis, postali su preko noći potpunoma »druga krajnost« — od najboljih — odmah najgori! I zato se — jer su eto postali gotovo belzebubi — Kujundžić danas iz petnih žila i pošteno trudi da što efektnije uvrijedi suradnike, redakciju i časopis »Praxis«. Koliko je u tom svom hvalevrijednom naporu uspio, sudit će nepristrani čitaoci i mi im zato, štampajući Kujundžićev tekst, pružamo punu priliku.

Ono čime se najviše služi pri svojim poredbama, dolazi iz njegova ne baš bogatog poznavanja životinjstva: miš, muha, slon. Ali čujte, on zna i više! Zna tajnu atoma, ubrzo će se riješiti »zagonetka struktura gena i mijenjanja vrsta« i — ej ljudi! — »ovih smo dana postali i stanovnici Mjeseca«. No i prije nego što smo »ovih dana došli na Mjesec« dobro se zna da ovdje na Zemlji odvajkada ima sijaset svakojakih mjesečara. Kažu tako neki da najveća opasnost Zemlji prijeti od »Praxisa«, tog »manje-više zatvorenog časopisa koji »dijalektički« u isti mah podržava »lošu širokogrudnost«, tog — obratimo pažnju na izvanredno preciznu filozofsku terminologiju — »deduktivnog, apstraktnog i apriornog časopisa« koji stoji dijametralno suprotno jednom drugom časopisu, naime »Našim temama«, koje su, samim tim, valjda induktivne, konkretne i aposteriorne! Ovo su toliko duboke karakterizacije da je doista teško odjednom prozreti njihovo upravo sudbinsko značenje i smisao. Konačno, i samog Heraklita, čijim stopama hrabro i takoreći nezadrživo kroči Kujundžić, nisu uzalud zbog dubine misli zvali — »mračnim«. Ali Kujundžić je upravo u aktu spoznanja svoga sagrješenja — nemojmo ga u tom smetati — ta on »poput Heraklita osluškuje skrivenu harmoniju kozmosa«. Da li on to osluškuje baš kozmos ili neke druge glase, zašto se on i s kime harmonizira, u to nećemo ulaziti.

A što on to, osluškujući, tako duboko spoznaje?

Da je časopis »Praxis« »dubinu i sadržaj nadoknađivao kalamburima zabavne štampe«, da su na Korčuli bili samo »trećerazredni filozofi Evrope i Amerike«, da »Praxis« »od muhe pravi slona«, da se išlo čak »u donkihoterije«, ali neke čudnovate donkihoterije koje »se plaše«, da je »Praxis« »izdao svoje vjernike« postavši sterilni časopis koji ne radi ama baš ništa nego što svijetu na tri jezika »priopćuje vikende naših filozofa, njihovu lektiru i dolazak inozemnih filozofskih gostiju u ubavu Korčulu«, da »anatemišemo robno-novčane odnose«, ukratko — a tu je kozmička spoznaja na vrhuncu, ili, kako se lijepo izražava »komentator«, »u krajnjem kraju« — da je »Praxis« jedna krajnost, dakle najgori od najgorih, a »Naše teme« druga, dakle časopis kakvog sebi uvijek samo poželjeti možemo.

Nadobudni »komentator« tvrdi da su takva imena kao E. Fromm, H. Marcuse, H. Lefevbre, L. Goldmann, K. Axelos, E. Fink, L. Kolokowski, K. Kosik itd. — »trećerazredni filozofi« — i zato što su trećerazredni, on ih je na dva skupa slušao, na prvom i snimao, štaviše, čak je jedna TV-ekipa RTV Zagreb s nekima od njih snimila i specijalne intervjue! Šta možemo — prvorazredni su filozofi valjda samo pojedinci u RTV Zagreb? Ili, još preciznije: prvorazredni sam filozof zapravo ja, Nedjeljko Kujundžić, koji dijelim filozofe u razrede i samim tim, dakako, dokazujem da sam u najvišem međunarodnom filozofskom razredu, svakako na primjer višem od Marxa, jer, zaboga, ja imam hrabrosti i ne plašim se, kao vi, heretičkih pitanja: za mene Marxova misao nije više »spasonosna filozofija suvremenog svijeta«, jer ja sam uostalom prvi otkrio Evin preljub, ja sam ono što vi niste, a što ste rekli da ćete biti, ja sam, naime, »kondenzirana praksa u najširem smislu« i ja ću dati ono što vi niste dali, naime, »program preuređenja svijeta«, štaviše, ja ću, kad to niste vi, ljude »organizirati« za »totalnu izmjenu svijeta« i moj prvi prilog tom programu, toj organizaciji i toj izmjeni jest ovaj heraklitovski članak u kojem ne podupirem kao vi »rasklimani tron birokracije različitih vrsta«, nego sjedim — ili ću uskoro sjediti — na solidnom tronu, s visoka vas gledati i iznositi u »krajnjem kraju« svoja kulturna dobra putem etera na »jedinstveno zajedničko tržište«!

Na kraju, nije ovdje mjesto da polemiziramo s nekim od autora što ih s takvim udivljenjem spominje Kujundžić. Pa ipak, kad je već riječ o pojedinim tekstovima koji nam se stavljaju kao uzor, a napose kad je riječ o »oslobođenju rada« što je čak dospjelo i u naslov jednog od tih članaka, ne možemo da ne utvrdimo kako svaki student filozofije već na prvom ispitu iz marksizma pada, ako ne zna iz Marxove »Kritike gotskog programa« da se u socijalizmu ne oslobađa nikakav rad nego radnička klasa Kujundžić se eto provukao kroz taj ispit i sada je red da podučava svoje zabludjele profesore.

A gdje je treći plač sina razmetnoga — *skrušenje?*

I on je, nema šta, filozofski veoma jasan: to je ni manje ni više nego »monistička struktura« društvene kritike! Jer, na koncu konca, istina je samo jedna, i zato je Kujundžić njezin jedini ovlašteni tumač. I sve to objavljeno je u »Kulturnoj kronici« i to se zove »Komentar« i to je ono što RTV Zagreb ima napokon, nakon svega reći o časopisu »Praxis«!

Nitko ne zna, niti će ikada znati, koliko je spomenuti sastav plod *spoznanja* i *skrušenja* Nedjeljkova — iskrenog kao i njegovo *sagrješenje* — a koliko su mu kumovali drugi razmetni sinovi, što ne prezajući ni pred kakvom »dijalektičkom« demagogijom koketiraju na sve strane kako bi što sigurnije svratili pozornost onih značajnika koji blagim pogledom primaju njihovo skrušenje sa suznim očima. Bilo bi, dakle, nepravedno da baš Nedjeljkovo skrušenje ostane nezapaženo.

DVA ČASOPISA — DVA STILA I DVA POGLEDA NA SVIJET*

Nedjeljko Kujundžić

Kod nas se u posljednje vrijeme sve više govori i piše o smislu i zadacima kulture, o mjestu i ulozi intelektualaca u suvremenom društvu, o kazališnoj i filmskoj krizi, o izdavačkoj djelatnosti koja iz dana u dan postaje sve problematičnija, o fizionomiji naših časopisa i tako dalje, dakle, sve o bitnim i vrlo značajnim kulturnim fenomenima. Međutim, i unatoč svemu tome u stvarnosti se ništa ne mijenja: kultura je i dalje anemična apstraktna, muzealska i bez dovoljne referencije u praksi, kazališne dvorane se prazne, knjige hvata plijesan u skladištima, a časopisi se ne čitaju.

Šta to znači i čemu sve to vodi? Dosad je dosta toga napisano i izgovoreno o takozvanom niskom nivou publike, o pomanjkanju interesa za kulturne vrednote, o nerazumijevanju zajednice za tu najsuptilniju oblast ljudskog stvaralaštva, ali stvari ipak nisu krenule na bolje; ima čak znakova da se ponekad i retardiralo.

Budući da je ta metoda, metoda svaljivanja krivice na konzumente kulture, doživjela potpun neuspjeh — i u kritičarskom i u pedagoškom pogledu — red je sada, da se osvrnemo i analiziramo i drugu stranu medalje. To znači budimo kritični do kraja, i prema samima sebi, pa se upitajmo da li je umjetnost i kultura sve ono što se danas tim imenom kiti. Jesu li to zaista sve odreda kulturne vrijednosti? I nije li defekt, možda, baš tu, na području produkcije?

Svakome, naime, izgleda normalno, kada jedna vrsta sira ili konzerve, zbog pada kvalitete, gubi mušterije i kad tvornice koje tu robu proizvode padaju pod stečaj. Međutim, kad se iste takve stvari događaju u nekoj oblasti kulturne produkcije, onda se o umjetničkoj ili znanstvenoj kvaliteti uopće ne diskutira, nego se diže galama i zaziva u pomoć kao da je cijela kultura ugrožena i napadnuta od nekih barbara, tupe mase i tako dalje.

Ovaj aspekt je, kako vidimo, vrlo širok i obuhvaća sve kulturne oblasti. I mogao bi — ne samo mogao, nego i trebao — biti predmet najširih rasprava. No, kako je naše vrijeme ograničeno na 13 minuta, u analizi ćemo se ograničiti samo na jedno uže kulturno područje, na područje časopisa, pa i još uže — samo na dva naša časopisa: »Praxis« i »Naše teme«.

---

[*] Ovaj napis Nedjeljka Kujundžića emitiran je kao »komentar« u emisiji »Kulturna kronika« I programa Radio Zagreba 9. II 1966. od 16,02 sati do 16.15. Prenosimo ga u cijelosti bez ikakvih izmjena.

Zašto su nam ova dva časopisa važna kad u Hrvatskoj ima još stotinjak drugih časopisa? Ponajviše zbog toga što oni predstavljaju izvjesne krajnosti unutar kojih se nalaze svi ostali časopisi, i prema tome sve što se odnosi na njih vrijedi, direktno ili indirektno, i za ostale. Osim toga ti su se časopisi deklarirali kao angažirani časopisi, pa je to još jedan razlog više što smo se odlučili za njih.

Kad je počeo izlaziti godine 1964, »Praxis« se u uvodnoj riječi najavio kao »časopis koji nije usko stručan i koji će raspravljati o aktualnim problemima jugoslavenskog socijalizma, suvremenog svijeta i čovjeka«. Urednici su tome dodali još i ovo: »Želimo dati humanističku viziju doista ljudskog svijeta. Usmjerujući časopis na goruća pitanja suvremenog svijeta i filozofije, redakcija će nastojati da se u časopisu njeguje nepoštedna kritika postojeće zbilje«.

To je bila parola i akcioni program. Otada su prošle dvije godine; ako računamo po svemu onome što je »Praxis« pisao i što su drugi pisali o njemu, onda treba reći, dvije burne godine, ali isto tako i to, da su se tresla brda, a rodio se — miš. Naime, što se iz broja u broj išlo dalje, zacrtani program se sve više rasplinjavao: dubina i sadržaj su se nadoknađivali kalamburima zabavne štampe, efekt je zasjenio sve, i njemu je sve žrtvovano. Ozbiljnost i filozofska originalnost nadomještani su referatima različite vrijednosti, što su ih držali trećerazredni filozofi iz Evrope i Amerike u Ljetnoj filozofskoj školi u Korčuli. Aktualnost se nastojalo održavati povremenim »ubojitim« člancima, koji su, istinu govoreći, više bili halabučni, negoli ubojiti.

Nastojeći pošto poto, da se održi na nivou proklamirane teze o sveopćoj i nepoštednoj kritici svega postojećeg, redakcija je često forsirala sporedne teme i tako od muhe pravila slona. Ponekad se u tome smislu išlo čak i u donkihoteriju, kao, na primjer, u broju 6. iz 1965. godine, gdje se (u članku: »Još jednom o alternativi: staljinistički pozitivizam ili stvaralački marksizam«) anahronistički tvrdilo, da je naša osnovna dilema: staljinizam ili humanizam, iako je ta dilema u principu u nas davno prije riješena.

Ima, međutim, u tom članku jedna rečenica u kojoj se kaže da je »teško vjerovati u logiku proizvodnih odnosa, ako nema logike u idejnim odnosima«, ali je nju trebalo najprije primijeniti na ovaj članak i samog autora. Jer ako je tačna ta rečenica, a ona je tačna, tko kaže da je autoru, odnosno nekolicini ljudi objavljena logika idejnih odnosa? Ili, idimo još dalje, tko kaže i na osnovu čega, to jest po kojoj logici, da je marksizam spasonosna filozofija suvremenog svijeta i radničkog pokreta, naročito onaj marksizam, što nam ga nudi autor? »Kritičar svega postojećeg« se ne smije plašiti ovakvih heretičkih pitanja, ako svijetom hoda otvorenih očiju i ušiju i poput Heraklita osluškuje skrivenu harmoniju kosmosa. Gdje je tu hrabrost i što treba da znači onaj atribut »stvaralački« uz imenicu marksizam? Je li to znak da marksizam do pojave »Praxisa« uopće nije bio stvaralački, ili je on to bio u svom početku, pa se onda alijenirao od sebe i tek sada dolazi u fazu anundfirzihzaina? Ili, nadalje, humoristički prigovor sovjetskoj inteligenciji, da se više bavila problemom sijanja kukuruza, negoli humanizmom. Nije li to očito izvrtanje logike, kad svi znamo da Sovjetski Savez još i danas uvozi žito i da nije riješio poljoprivredni problem. Kamo sreće da se kod njih i kod nas više ljudi bavi tom »prljavom« djelatnošću (sijanjem žita i uzgojem stoke); bilo bi, vjerujem, daleko manje frustracija, alijenacije i humanističkih deformacija, nego danas kad samo Srbija i Hrvatska imaju oko 800 registriranih književnika.

Sve su to, kažem, čudni izvodi i silogizmi. Međutim to su još uvijek samo detalji i sitnice prema osnovnim nedostacima »Praxisa«. Svakome je, naime, jasno što znači grčka riječ »praxis« i svatko je pozdravio novi časopis, nadajući se da će u moru verbalističkog žongliranja postojećih časopisa, »Praxis« značiti poziv na akciju, da će to biti kondenzirana praksa u najširem smislu te riječi, da će se u novom časopisu naći program preuređenja svijeta (a ako ne cijeloga svijeta, a ono barem našeg, jugoslavenskog) i da će on biti najvjerniji tumač 11. Marxove teze o Feuerbachu. Jer, stvarno, problem XX stoljeća nije gnoseološki, nego etički problem. Što se sve danas ne zna? Znamo tajnu atoma, ubrzo ćemo riješiti biološku zagonetku o strukturi gena i mijenjanju vrsta, ovih dana smo eto, može se reći, postali i stanovnici Mjeseca. »Praxis« je, čini se, sve to zaboravio i hoće da nas poučava u onome što je znano i objavljeno umjesto da nas organizira i pripremi za totalnu izmjenu svijeta u duhu 11. Marxove teze o Feuerbachu. On je na taj način izdao ne samo svoje vjernike, nego i samog sebe, postavši u moru sterilnih časopisa još jedan specijalistički časopis, koji svijetu — i to na tri jezika — priopćuje vikende naših filozofa, njihovu lektiru i dolazak inozemnih filozofskih gostiju u ubavu Korčulu, a pokatkad nas obdari i s nekim »ubojitim« člankom o navodnoj aktualnosti istočnog grijeha ili Evinog preljuba.

Pored ovog deduktivnog, apstraktnog i apriornog časopisa, u Zagrebu izlaze i »Naše teme«. Iako bismo se mogli složiti s tvrdnjom da je taj časopis, možda, na nižem teoretskom nivou od »Praxisa«, da ne okuplja toliko filozofsku elitu, to jest da je prizemniji, ipak treba reći da u njemu ima nešto čime on nadilazi ne samo »Praxis«, nego i mnoge druge časopise u zemlji. A to je konkretan angažman, s projektom i programom akcije hic et nunc. Ako ste čitali sve brojeve »Naših tema« iz prošle godine, naročito članak Adolfa Dragičevića »Radnička klasa i ekonomsko oslobođenje rada« u broju 4. te članak Vjekoslava Mikecina »Neki aspekti emancipacije radničke klase« u broju 7 i napis Dušana Bilandžića »Problemi ostvarivanja radničkog samoupravljanja« u broju 11, onda će biti jasnije u čemu su razlike između ta dva časopisa. Naime, dok »Praxis« govori o humanizmu kao takvom, »Naše teme« iznose konkretne projekte kako da se humanizam realizira u komunama, u poduzećima i na svakom radnom mjestu, dok se »Praxis« zalaže za dignitet čovjeka — opet kao takvog — »Naše teme« revolucionarno zahtijevaju da se radnička nadnica povisi i stvore bolji uvjeti za život i rad radničke klase, dok se »Praxis« zgraža nad prljavim ekonomskim poslovima, »Naše teme« izvikuju borbenu parolu: »Dosta je prvobitne akumulacije, pređimo već jednom u fazu socijalističkog liberalizma!«, dok se »Praxis« direktno i indirektno zalaže za autonomnost kulture, »Naše teme« zahtijevaju da se sva dobra, uključujući i kulturna, iznesu na jedinstveno, zajedničko tržište, budući da je život jedan i jedinstven u svim svojim segmentima; dok, naposljetku, »Praxis« anatemiše robno-novčane odnose i na taj način podupire rasklimani tron birokracije različitih vrsta i profila, »Naše teme« smatraju da su robno-novčani odnosi jedini realan (naravno i težak) put ka višim vrijednostima, a u krajnjem kraju i ka komunizmu.

Još je jedna razlika između ta dva časopisa. »Praxis« je manje-više zatvoren časopis i u njemu se uglavnom javljaju »praksisovci«. Nasuprot tome, »Naše teme« ne samo da otvaraju list svakome, nego čak i priređuju takozvane intelektualne plebiscite putem kojih se poznati stručnjaci izjašnjavaju o projektima i politici pojedinih napisa. Da ne navodimo starije brojeve, dovoljno će biti ako spomenemo samo prošlogodišnji broj 7, u kojem je objavljena diskusija nekoliko poznatih naučnih radnika o spomenutom članku Adolfa Dragičevića »Radnička klasa i ekonomsko oslobođenje rada«.

Da bismo shvatili o čemu se sve tu radilo, prisjetimo se začas osnovnih tvrdnji Adolfa Dragičevića. Autor je konstatirao: prvo, da je ekonomski razvitak objektivan, neumitan i iznad svih (bilo pozitivnih, bilo negativnih) ljudskih htijenja, te da je, drugo, zbog toga nemoguće bez težih posljedica preskakati, negirati ili pak mimoilaziti bilo koju fazu toga razvitka i, treće, kad je to tako, da onda treba djelovati u skladu s tim općim zakonima, što, konkretnije govoreći, znači: da što prije treba liberalizirati našu privredu, razviti robno-novčanu proizvodnju, potpuno osloboditi proizvođače, omogućiti nesmetano trgovačko takmičenje i na taj način stvoriti poduzetničku radničku klasu, koja će znati i moći da postigne maksimalnu racionalizaciju proizvodnje i uvede stimulativniju i pravedniju raspodjelu dobara.

U osnovnim crtama kazano — to je projekt, što ga društvu podnose »Naše teme«. Projekt je, istina, težak i traži odlučan lom s tradicijom. Nevolja je samo u tome, što smo svi mi kao i »Praxis« još uvijek opterećeni različitim predrasudama o nekim višim i prijelomnim parolama i akcijama. Međutim, njih, tih akcija, nema niti će ih biti; sve što jest i što će i dalje biti — to sam ja i još tisuće i tisuće meni sličnih, sa svim svojim brigama i željama. Sve je drugo obmana ili samoobmana. Zato je danas kritičar i revolucionar onaj koji se zalaže i omogućuje sebi i svom bližnjem uvjete boljeg života, a demagog koji stalno govori o oslobođenju neposrednog proizvođača kao klase ili grupe, zaboravljajući pri tom konkretnog proizvođača, svoga druga, kojemu treba pomoći da dođe do stana, da ostvari svoje zakonsko pravo ili stekne višu kvalifikaciju. Revolucija je, dakle, tu, pored nas, u nama, u svakoj pa i najsitnijoj stvari. To treba stalno imati na pameti, ako ne želimo biti žreci ili demagozi.

Zbog svega toga danas je krajnje štetno podržavati etički relativizam i lošu širokogrudnost, budući da su oni odličan paravan za sve one koji žele izbjeći odgovornost i izigrati sve društvene norme. Društvena kritika zato mora biti čvrsto usmjerena na istinu i prema tome u biti mora biti menistički strukturirana Ona ne može poput filmske ili nekih drugih umjetničkih kritika tolerirati pluralizam sudova. Jer, bilo kako bilo, istina je samo jedna, i ta istina daje društvenoj kritici polet i snagu, ona joj daje moralni dignitet, i, naposljetku, istina joj omogućuje da bude ono što jest: motor historije i nastavak revolucije u socijalizmu.

Časopisi, koji o svemu tome ne vode računa više štete negoli koriste i u svakom slučaju je onda umjesno postaviti pitanje: čemu nam takvi časopisi?

ODJECI

»PRAXIS«

Usprkos tome što smo u posljednjih nekoliko godina razvijali intenzivnije kontakte s jugoslavenskom stvarnošću radi bližeg upoznavanja njene današnje duhovne kulture i što smo raspršili često fantastične predstave o političkoj i ekonomskoj teoriji i praksi te socijalističke zemlje, predstave koje su kod nas prevladavale u toku jednog cijelog perioda, još uvijek postoje oblasti o kojima naša javnost ima više nego maglovite predstave. Među njih pripada i današnja jugoslavenska marksistička filozofija. Bar djelomično predstavu o njoj pruža dvomjesečnik PRAXIS, što ga od jeseni 1964. izdaje Hrvatsko filozofsko društvo u redakciji dvaju profesora zagrebačkog univerziteta — Danila Pejovića i Gaje Petrovića.

Iznenađenje što ga u češkog čitaoca (koji je na temelju domaćeg iskustva navikao da predstave o stručnom filozofskom časopisu povezuje s akademskom neprobavljivošću, provincijalizmom i dosadom) izaziva čitanje toga časopisa više je nego ugodno. Zagrebački filozofi uspjeli su, naime, da stvore filozofsku reviju koja je umjela da spoji znanstveni nivo s književnim oblikom, stručnost s esejom, sistematičnost s aktualnošću i široki međunarodni pregled s domaćom problematikom i intelektualnim zbivanjem. O prodornosti filozofa okupljenih oko toga časopisa (B. Bošnjak, D. Grlić, P. Vranicki, R. Supek, M. Kangrga, A. Krešić i drugi) svjedoči ne samo to što su uspjeli da za PRAXIS pridobiju kao autore značajne inozemne marksistički orijentirane filozofe (npr. L. Goldmanna i H. Marcusea) već i to što paralelno izdaju i međunarodnu verziju svog časopisa, koja donosi glavne članke srpskohrvatskog izdanja u njemačkom, francuskom ili engleskom prijevodu.

Smišljeni program časopisa izražen je njegovim nazivom, preuzetim iz Marxovih »Teza o Feuerbachu«. Analizi prakse bio je također posvećen prvi broj časopisa s prilozima B. Bošnjaka, »Ime i pojam »PRAXIS«, Gaje Petrovića, »Praksa i bivstvovanje«, D. Grlića, »Praksa i dogma«, R. Supeka, »Dijalektika društvene prakse« i drugim. Vrijedan je pažnje i broj, koji donosi referate s ljetnog filozofskog simpozija održanog u Korčuli na temu »Smisao i perspektiva socijalizma«. Pored uznemirujuće rasprave Herberta Marcusea o perspektivama socijalizma u razvijenom industrijskom društvu i razmatranja L. Goldmanna o tačnosti i imaginaciji u socijalističkom mišljenju, tu ćemo naći rasprave jugoslavenskih autora o najneodložnijim problemima koji danas iskrsavaju u socijalističkoj teorijskoj misli — o odnosu filozofije i politike u socijalizmu, o ulozi intelektualaca u socijalističkom društvu, o ispoljavanju otuđenja u socijalizmu, o odnosu socijalizma i masovne kulture, o slobodi i samoupravljanju itd. I ne ulazeći u pojedinosti, ne možemo da ne spomenemo bar dvije karakteristične crte toga časopisa. Njegova cijela orijentacija određena je marksovskom problematikom prakse, ljudske emancipacije, cjelovitog čovjeka, kritičke analize otuđenja i postvarenja koja je i kod nas u prvom planu filozofskog interesa. Naravno s tom razlikom što su autori PRAXISA već očevidno prevalili period povezan s dokazivanjem legitimnosti te problematike, obranom ortodoksnog karaktera tih filozofskih nastojanja i izlaganjem ranih i zrelih Marxovih tekstova, koje bi ih imalo poduprijeti, te su dospjeli do više, plodnije faze: nastoje da te Marxove misli razvijaju dalje i kritički konfrontraju s današnjim stavom svjetskog marksističkog filozofskog mišljenja i prije svega sa samom socijalističkom realnošću domaćom i inozemnom. I tako čitanje njihova časopisa donosi mnogo novih misaonih pobuda i čitaocu koji poznaje osnovnu međunarodnu literaturu iz toga područja. I drugo. oni ne poznaju treme ni probleme koji bi bili tabu. Umiju da nazovu stvari pravim imenima, oslobodili su se pragmatičkih formulacija filozofskih pitanja i nastoje da filozofskim problemima socijalističkog društva pristupaju tako, kakvi su ovi uistinu. To prije svega znači da ne razlikuju pitanja na ona koja su s marksističkog gledišta opravdana i na ona koja marksist ne treba da postavlja ili koja može da zaobiđe i ignorira.

Vrijedi se osvrnuti i na recenzijski dio časopisa. Zaslužuje pažnju s kakvom spremnošću i širinom pogleda, a također u kakvom opsegu PRAXIS kritički sagledava najvažniji dio svjetske filozofske literature, prije svega one koja je pod utjecajem Marxa ili marksološki orijentirana.

Najzad nekoliko riječi o daljnjem programu časopisa. Prema objavljenom planu idući, monotematski uređeni brojevi treba da budu posvećeni ovim neobično zanimljivim i važnim temama: G. Lukács; što je historija; umjetnost u svijetu tehnike; socijalizam i etika; fenomenologija i marksizam.

S obzirom na sporadičnost dosadašnjih informacija o jugoslavenskoj filozofiji teško se možemo odvažiti da sudimo o njenom cjelokupnom nivou samo na temelju poznavanja ovog časopisa. U slučaju da PRAXIS stvarno predstavlja njen opći nivo i stav, ona pripada u socijalističkom svijetu na prednje mjesto i naša bi javnost trebalo da se što bolje upozna s njom.

(L. S. — Literární noviny, Praha 8. januara 1966)

IN MEMORIAM

GEORGES GURVITCH

Noću između jedanaestog i dvanaestog decembra 1965. godine umro je u Parizu Georges Davidovitch Gurvitch, jedan od najvećih sociologa našeg vremena. Georges Davidovitch rodio se 2. XI 1894. u Novorosijsku. Društvene nauke i filozofiju izučavao je u St. Peterburgu (Lenjingrad), Heidelbergu i Parizu.

Izuzetno plodnu nastavnu i naučnu djelatnost započeo je u Lenjingradu 1918. i decenijama je razvijao gotovo na svim uglednijim evropskim i američkim sveučilištima. Asimilirao je najbolje teorijske tradicije i surađivao ili održavao naučni kontakt s najistaknutijim filozofima i sociolozima našega stoljeća.

Najznačajnije rezultate postigao je u svojoj drugoj domovini Francuskoj. Francuska je rodila Gurvitcha teoretičara, jednog od najumnijih i najuniverzalnijih ljudi našega vremena, ali je Gurvitch trajno zadužio francusku filozofiju i sociologiju. U vrijeme kada su u Francuskoj svi teorijski duhovi bili zarobljeni već tradicionalnim pozitivizmom, Gurvitch je u ovoj sredini vrlo uspješno filozofirao u duhu njemačke klasične filozofije (Fichtea) i osobito fenomenološke filozofije. U Francuskoj je pretrpio utjecaj Durkheimove sociološke škole, i prve radne godine kao i izradu doktorata proveo je pod neposrednim rukovodstvom najznačajnijeg durkheimovca Maussa. Treba odmah reći da Gurvitch nije nikada slijedio uhodane putove u znanosti, već je stalno vodio kritički dijalog sa teorijskim naslijeđem s kojim je dolazio u dodir.

Gurvitchev životni opus sačinjava oko 40 dosad objavljenih djela. Pisao je na četiri svjetska jezika, a prevođen je na desetak evropskih, latino-američkih i azijskih jezika. (Prevođen je i na hrvatskosrpski jezik). Spomenut ćemo samo nekoliko najznačajnijih Gurvitchevih djela: Fichteov sistem konkretne etike, 1924; Suvremene tendencije njemačke filozofije, 1930; Ideja socijalnog prava, 1932; Teorijski moral i znanosti ćudoređa, 1937; Deklaracija socijalnih prava, 1945; Moderni poziv sociologije, 1950; Socijalni determinizmi i ljudska sloboda, 1955; Priručnik sociologije, dva toma, 1958, 1960. (redaktor i pisac historijskog i teorijsko-sistematskog poglavlja;) Dijalektika i sociologija, 1962.

Gurvitch je bio osnivač i glavni urednik poznatog časopisa »Cahiers Internationaux de Sociologie«, član C. N. R. S. (nacionalni centar za naučna istraživanja), član i višegodišnji predsjednik Sociološkog instituta Francuske.

Kao profesor Sorbonne i Visoke škole praktičkih studija u Parizu, imao je vrlo pažljivo slušateljstvo, gotovo sa svih kontinenata. Unatoč tomu što je neke smatrao i svojim učenicima, Gurvitch nije iza sebe ostavio školu koja bi i dalje razvijala njegovo teorijsko djelo.

Teorijsku djelatnost započeo je kao filozof, prije svega prava i morala, a od tridesetih godina pa do kraja života posvetio se sistematskoj sociologiji, i sociologiji duhovnih oblika. Središnja kategorija njegova sociološkog sistema je »totalni društveni fenomen«, sa imanentnom dubinskom slojevitošću. Vertikalnu, dubinsku analizu raznorodnih slojeva (spratova) ovog fenomena nadopunja horizontalna analiza, mikrosociologije čiji predmet su oblici društvenosti. Između ovih najjednostavnijih elemenata i globalnih društava prostiru se posebne društvene grupe, što sve zajedno sačinjava predmet makrosociologije. Gurvitch prevladava naslijeđeno razdvajanje reda i progresa, statike i dinamike iz sociologije XIX stoljeća. Također odbacuje tezu o dominantnom faktoru u društvenim zbivanjima. Pristalica je determinističkog shvaćanja, ali takvog koje ne isključuje slobodu. Učenje o slobodi i permanentna borba za slobodu bila je osnovna preokupacija Gurvitcheva života. Filozofiju i sociologiju, osobito vlastitu, smatrao je teorijom slobode. Sloboda je za Gurvitcha stvaralački napor ispunjen neočekivanim iznenađenjima kojim se savlađuju prepreke i istovremeno mijenjaju kolektivi i pojedinci.

S obzirom na ulogu ljudskog čina, Gurvitch dijeli društva na arhaička (neprometejska) i historijska (prometejska). Ova posljednja dijeli na šest prošlih i četiri sadašnja tipa. Koje će od suvremenih društava prevladati zavisi od relativno slobodne odluke ljudi. Ne postoje opći zakoni prema kojima je sve unaprijed određeno nezavisno od ljudske volje.

Gurvitchev život i djelo još jednom potvrđuju da vizija svijeta (teorija) u mnogome zavisi od prirode čovjeka. Lična hrabrost, društvena angažiranost, izuzetna kritičnost prema sebi i drugima, stalna otvorenost za probleme i sposobnost progresivnog evoluiranja i u poznim godinama života, ostala su bitna svojstva Georgesa Gurvitcha. Ilustrirajmo to samo s nekoliko primjera iz njegova života.

Premda je znao da mu prijeti životna opasnost od zloglasne terorističko-fašističke organizacije O. A. S.-a, sa katedre je na javnim predavanjima (Cours public) ove zlikovce nazivao pravim imenom. Bio je »plasticiran« 22. VI 1962. (u stanu mu je podmetnuta plastična mina), a ostao je živ zato što se trenutno nalazio izvan svoga doma.

U pogledu društvene angažiranosti uporeduju ga s teoretičarima Marxova kova. Naime, Gurvitch se u svom naučnom radu nije nikada kretao linijom historicizma, niti na marginama suvrenih zbivanja. Kada je ponirao u historijske događaje i historijske teorije, to je onda činio zbog koncipiranja vlastitog teorijskog stanovišta. Raspravljao je o najznačajnijim događajima našega stoljeća: oktobarskoj revoluciji, New-Dealu, ulozi narodnog fronta u borbi protiv fašizma, potrebi industrijske demokracije itd. Posljednjih godina učestale su njegove izjave da će ostatak života posvetiti pisanju sociologije oktobarskih događaja. Premda djelo nije objavljeno za života, uvjereni smo da će rukopisna ostavština biti vrijedan prilog razmatranju ovih događaja.

Kao rezultat kritičkog stava, stalno je mijenjao, usavršavao vlastita gledišta. Na pitanje dokle će tako postupati u teoriji, na jednom predavanju kratko je odgovorio: »dok budem disao«. Naravno, nije štedio ni teze drugih od objekcija koje su nukale na ozbiljno razmišljanje, ako ne uvijek i na promjenu stava. Mijenjanje vlastitih gledišta i kritičan stav prema svakome bez izuzetka, razlog je vrlo različitim, često i suprotnim ocjenama Gurvitcheva djela sa tendencijom nihilističkog odbacivanja. Doduše, Gurvitch se nije plašio teorijskih okršaja. Naprotiv. Polemički teren bio mu je izvor stvaralaštva, intenzivnije je razmišljao u teorijskoj borbi nego u miru kabinetskog rada.

Progresivnost njegove evolucije manifestirala se s obzirom na dva međusobno povezana pitanja. Teorijskom — evolucija prema Marxu već u zrelim godinama, osobito »Ranim radovima«; i praktičkom — isticanje značaja realizacije samoupravljanja. »Živimo u doba, kaže Gurvitch, borbe na život i smrt između birokratskog tehnokratizma i pluralističkog kolektivizma (ovo su dva tipa suvremenog društva prema Gurvitchu) zasnovanog na direktnoj demokraciji koja se ostvaruje u radničkom samoupravljanju. Samoupravljanje je jedini način da se izbjegne tehnokracija kao nosilac totalitarnih režima. Pridajem vrlo veliki značaj radničkom samoupravljanju na kome počiva sudbina čovječanstva.«

Praktička realizacija samoupravnosti u nas privukla je Gurvitchevu pažnju. U nekoliko navrata posjetio je našu zemlju. »Raduje me, pisao je Gurvitch, uspjeh ovog pothvata u Jugoslaviji.« Ponosili smo se kada je Gurvitch, rigorozni sudac u nauci, na Sorbonni, kao primjer za poseban i najnapredniji tip suvremenog društva, pluralistički kolektivizam, navodio prije svega Jugoslaviju, upravo zbog postojanja samoupravnosti.

Sa Georgesom Gurvitchem otišao je najveći predstavnik suvremene teorijske, sistematske sociologije, čovjek koji nije htio, s pravom, priznati da je herojsko doba, da su veliki sistemi u sociologiji, samo prošlost.

Veljko CVJETIČANIN

SURADNICIMA I ČITAOCIMA

Glavni dio časopisa PRAXIS redovno donosi radove o nekoj značajnoj temi ili problemu (maksimalna veličina pojedinog priloga je 20 strojem pisanih strana s proredom). Naredni brojevi bit će posvećeni slijedećim temama (u zagradi navodimo rok za predaju rukopisa):

ERNST BLOCH I GEGRGE LUKACS (do 15. III 1966.)
SOCIJALIZAM I ETIKA (do 1. V 1966.)
FENOMENOLOGIJA I MARKSIZAM (do 1. V 1966.)
STVARALAŠTVO I POSTVARENJE (do 1. IX 1966.)

Uz tematski dio časopis ima i slijedeće rubrike (uz naziv rubrike navodimo maksimalnu veličinu priloga izraženu strojem pisanim stranama s proredom):

PORTRETI I SITUACIJE (do 16 strana)
MISAO I ZBILJA (do 16 strana)
DISKUSIJA (do 12 strana)
PRIKAZI I BILJEŠKE (do 8 strana)
FILOZOFSKI ŽIVOT (do 6 strana)

Svi rukopisi šalju se u dva primjerka na adresu: Redakcija časopisa PRAXIS, Odsjek za filozofiju Filozofskog fakulteta, Zagreb, Ul. Đ. Salaja b.b. U obzir dolaze samo rukopisi koji dosad nisu nigdje objavljeni. Rukopisi se ne vraćaju. Objavljeni radovi ne izražavaju nužno i gledište redakcije.

CIJENA 5 NOVIH DINARA

(500 starih dinara)